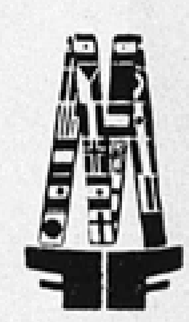

Искусство
Кино
9
1960

СОДЕРЖАНИЕ

Жюри III Всесоюзного фестиваля в Минске удостоило актрису Р. Нифонтову премии за лучшее исполнение женской роли.

На второй странице обложки—Р. Нифонтова в роли Кати (кинотрилогия «Хождение по мукам»).



Премии XII кинофестиваля в Карловых Варах

Жюри Карлововарского фестиваля постановило присудить следующие премии конкурсным фильмам:

большая премия — фильму «Сережа» (СССР);

главные премии — «Розы для прокурора» (ФРГ);
«Пылающая река» (Румыния);
«Живые герои» (СССР).

Особая премия жюри дана итальянскому режиссеру Роберто Росселини и итальянской актрисе Джиованне Ралли за фильм «В Риме была ночь».

Премия за биографический фильм — китайской картине «Композитор Ни Эр».

Присуждены также индивидуальные премии за выдающиеся художественные достижения:

за режиссерскую работу — Збынеку Бриниху за фильм «Авария» (учитывая и работу оператора Яна Калиша);

за операторскую работу — испанскому оператору Цецилио Паньягуа за фильм «Человек с острова»;

за лучшее исполнение мужской роли — английскому актеру Лоуренсу Оливье, исполнителю главной роли в фильме «Комик»; актеру ГДР Эрвину Гешоннеку, исполнителю главной роли в фильме «Люди с крыльями»;

за лучшее исполнение женской роли — венгерской актрисе Мари Теречик (фильм «Сорванец»).

Премии за сценарий, музыкальное оформление и декоративное оформление не были присуждены.

Особых премий удостоены фильмы «Дайте мне коня» (Монголия) и «Бессловесная тварь» (Индия).

Премия в области документальной кинематографии — итальянскому фильму «Хлеб и сера»,

за научно-популярный фильм — «Перед стартом в космос» (СССР).

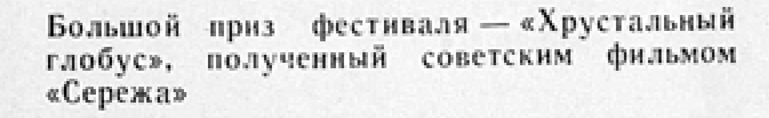
Почетные дипломы за документальные фильмы — «Рождение революционной армии» (Куба), «Кто хочет быть солдатом» (ФРГ).

Председатель жюри А. М. Броусил зачитал почетные адреса Хулио Брахо, режиссеру мексиканского фильма «Тень диктатора», и Полю Циннеру, создателю английского фильма «Королевский балет».





«Сережа». Сценарий Г. Данелия, И. Таланкина, В. Пановой по повести В. Пановой. Постановка Г. Данелия, И. Таланкина.



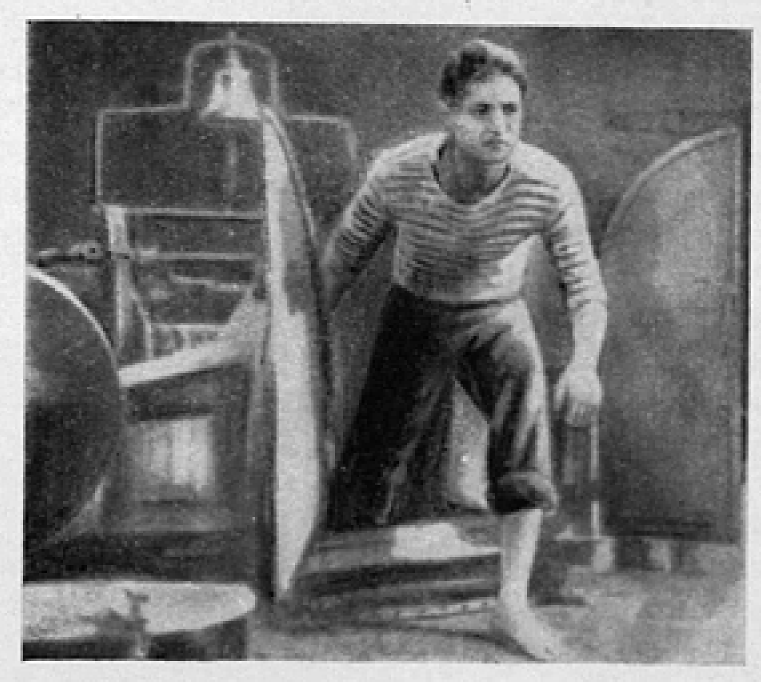
Большой приз фестиваля — «Хрустальный глобус», полученный советским фильмом «Сережа»



«Розы для прокурора». Сценарий Георга Гурдалека. Режиссер Вольфганг Штаудте



«Живые герои». Киноновеллы. Общее художественное руководство В. Жалакявичуса



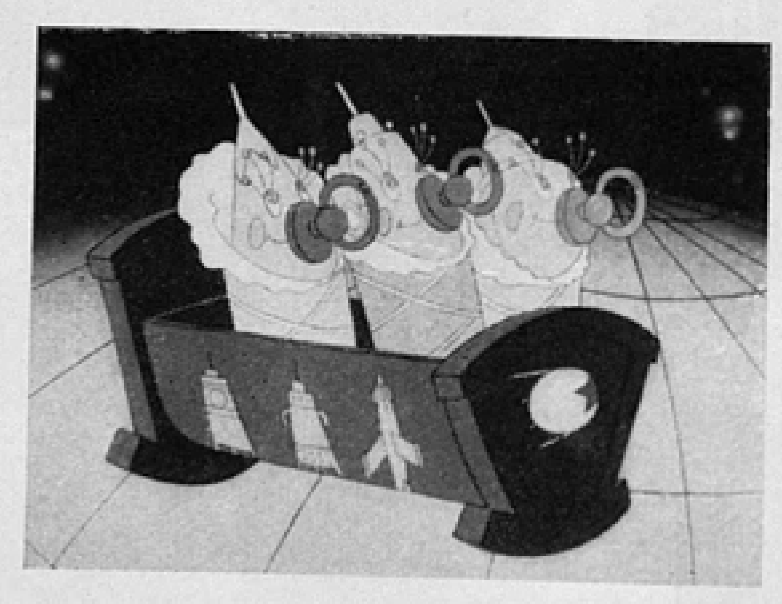
«Пылающая река» («Волны Дуная»). Сценарий Франциска Мунтяну и Титуса Поповича. Режиссер Ливиу Чулей



«Композитор Ни Эр». Режиссер Чея Чун- и

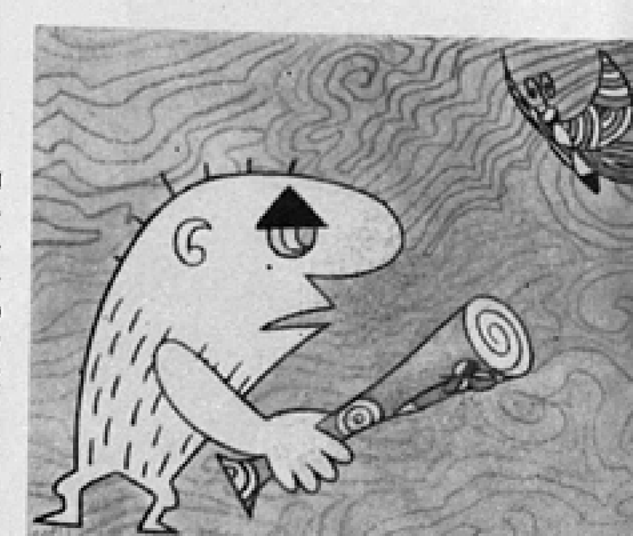
«В Риме была ночь». Режиссер Роберто Росселини





Премия за мультипликационный фильм для детей присуждена советскому фильму «Мурзилка на спутнике». Режиссеры Е. Райковский и Б. Степанцев

«Берегись!». Режиссер Иржи Брдечка. Эта чехословацкая картина совместно с румынской картиной «Homo sapiens» Иона Попеску-Гопо получила главную премию фестиваля по разделу мультипликационных и кукольных фильмов





ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Ответить творчеством

Все, кто присутствовал на исторической встрече руководителей партии и правительства с представителями советской интеллигенции — учеными, писателями, художниками, композиторами, работниками киноискусства и театра, — с новой, особенной силой ощутили великое чувство единства нашего народа, твердую отеческую руку нашей партии, которая так умело и заботливо направляет деятелей советской культуры в их творческих исканиях. В обстановке непринужденности, сердечного радушия проходили беседы работников искусства с руководителями партии и Советского государства. И этот товарищеский тон, искренний обмен мнениями, глубоко заинтересованное отношение к судьбам художников лучше всего продемонстрировали чуткое внимание партии, правительства и лично Никиты Сергеевича Хрущева к нашему искусству.

Советский народ строит прекрасное и величественное здание — коммунистическое общество. В строительстве этом работникам литературы и искусства отведена нелегкая, но благороднейшая роль: их произведения, как сказал в своей речи М. А. Суслов, «призваны пробуждать в каждом человеке творца и созидателя, формировать коммунистическое сознание, то есть желание радостно трудиться на благо общества, отдавать этому делу свои способности, дарования и таланты». Всякое ли искусство способно выполнить эту ответственную миссию? Вряд ли смогут это сделать книги, над которыми шутил Н. С. Хрущев, книги, клонящие ко сну, или фильмы, также вызвавшие замечание Никиты Сергеевича — те скучные, неинтересные, малосодержательные картины, что трудно бывает досмотреть до конца.

«Советским людям нужно искусство больших мыслей и чувств, высоких устремлений и мастерства, искусство, которое затрагивало бы все стороны души и воспитывало коммунистическую нравственность и высокую культуру чувств». В этих словах М. А. Суслова ясно сформулированы требования партии к советскому искусству, к искусству эпохи коммунизма. Наше искусство должно нести в себе интеллектуальный заряд небывалой идейной силы, должно обладать огромной эмоциональной заразительностью.

Но партия наша не только предъявляет требования к художникам, она — и в этом знаменательная особенность происходившей

встречи — учит бережному, уважительному отношению к таланту, к творческому труду. Не случайно в выступлении М. А. Суслова специальное место занял разговор о художественной критике, об оценке произведений литературы и искусства. Да, критика должна быть строгой и принципиальной, говорит партия, руководствоваться только высокими интересами народа, а не групповыми, приятельскими соображениями, и в то же время с нее никто не снимал функций заботливого друга, хорошо понимающего все сложности творческого пути художника и умеющего не только осудить плохое, но и поддержать все доброе, ценное, новое.

Доброжелательность, дружелюбие, стремление заметить и отстоять каждое, пусть даже небольшое завоевание искусства — вот что должно определять сегодня работу критиков, особенно если они обращаются к произведениям о наших днях, о современности. Это отнюдь не значит, что надо делать скидку на тему, преднамеренно занижать эстетический критерий. Нет, речь идет вовсе не о тех или иных «допусках», не об амнистии недостатков, а о необходимости чуткой, объективной, подлинно партийной критики, которой чужды эстетские представления об искусстве.

Подлинно коммунистический дух встречи с творческой интеллигенцией, встречи, послужившей лучшим проявлением чуткого, истинно хозяйского отношения к людям творческого труда, вдохновил деятелей искусства, вызвал у них желание работать еще лучше, в полную меру сил и таланта. С необыкновенной активностью обсуждали работники кино итоги знаменательной встречи: признавая всю горькую справедливость упреков, обращенных к киноискусству, кинематографисты старались найти наиболее эффективные пути для того, чтобы достойно ответить на призыв, который прозвучал в выступлении Е. А. Фурцевой: «... полнее использовать огромные возможности кино как самого массового искусства для художественного раскрытия великих дел советского народа, создания полноценных образов наших замечательных современников».

В чем кроются беды сегодняшнего состояния кинематографа? Как преградить путь на экран серым, бессодержательным, примитивным фильмам? Что мешает плодотворной работе художников? Какие задачи стоят сегодня перед деятелями киноискусства? Все эти вопросы горячо дебатировались в Союзе работников кинематографии СССР. Режиссеры, кинодраматурги, актеры, критики делились своими размышлениями, вызванными исторической встречей, говорили о широких горизонтах, которые открываются перед нашим искусством благодаря повседневной заботе партии и государства, подчеркивали ту высокую ответственность, какая лежит на работниках самого массового из искусств.

Искренней озабоченностью за дела в нашем киноискусстве, желанием видеть в нашей кинематографии мощное оружие борьбы за высокие человеческие идеалы, за воспитание человека нового, коммунистического склада было продиктовано выступление С. Юткевича:

— Советские кинематографисты должны идти в авангарде художников, углубленно разрабатывающих важнейшие жизненные вопросы. Наша обязанность — создавать умный, интеллектуальный кинематограф, касаться самых насущных проблем, которыми живет сегодня человечество.

Передавая содержание беседы группы деятелей искусств с Н. С. Хрущевым о кино, ответ Никиты Сергеевича на вопрос: случалось ли ему недосматривать некоторые фильмы?— С. Юткевич привел ту притчу, которую рассказал товарищ Хрущев.

В юности воображением Н. С. Хрущева завладел рассказ о некоем книгоноше, путешествовавшем из села в село, собиравшем крестьян и занимавшем их разными увлекательными историями. У одних, грамотных, он старался пробудить интерес к книгам, другим, неграмотным (а их в дореволюционной деревне было большинство) стремился скрасить своими рассказами тягость существования. И однажды кто-то спросил книгоношу: «А нет ли такого единого слова, которое можно было бы прочесть и оно бы сразу ответило на все главные вопросы, на всё про нашу жизнь?» Книгоноша на это ответил: «Было такое слово, нашел его один человек, но царь, прознав про то, велел казнить этого человека, чтобы не узнали люди заветного слова. Но слово это осталось в книжках. Только неизвестно, где оно напечатано. Поэтому надо читать книжки одну за другой, искать заветное слово».

«Вот так и я,— закончил свой рассказ Никита Сергеевич Хрущев,— все хочу найти это слово. А для этого мне нужно читать, смотреть, вот я и читаю, и смотрю, может, и найду это заветное слово».

Партия, народ ждут от работников кино этого «заветного слова». И не только чувство благодарности за оказанное высокое доверие прозвучало в выступлениях деятелей кинематографии, выступления эти были проникнуты сознанием огромной ответственности, горячим стремлением изменить нынешнее положение дел в кино, серьезно улучшить его.

О благородной роли киноискусства как воспитателя человека нового, коммунистического общества говорил Е. Габрилович. Он подчеркнул, сколь большие и нелегкие обязательства накладывает эта миссия на работников кинематографии:

— Есть ли это воспитание коммунистического характера, человека коммунистического склада, если герой легко, без труда, безо всяких усилий достигает своей цели, если он сталкивается только с глупым, «обнаженным» противником? Чтобы быть действительными воспитателями масс, мы должны делать картины о людях, не боящихся трудных и сложных путей,— я глубоко убежден в этом. Мы же притерпелись к произведениям, лишенным подлинного драматизма, нам иной раз не хватает творческой смелости, чтобы взяться за решение больших, сложных жизненных вопросов.

Участники обсуждения спрашивали себя и своих товарищей: все ли сделано для того, чтобы остановить поток плохих, дискредитирующих советское искусство фильмов? Правильно ли в этом смысле мы строим общественную и творческую жизнь нашего Союза кинематографии? Уметь вовремя предупредить ошибки, предостеречь от них — именно в этом заключается одна из важных функций творческого Союза. Если бы члены Союза с большим вниманием и требовательностью подходили к работам своих товарищей, возможно не было бы серии неудачных картин Киевской студии, мог бы избежать творческой аварии такой крупный мастер, как Г. Александров. Повседневно реагировать на то, что происходит в жизни нашего кино, стремиться к более тесному, деловому общению со зрителями, развернуть широкие дискуссии и творческие споры — к этому призывали в своих выступлениях А. Медведкин и И. Копалин.

Умная, доказательная, доброжелательная критика — лучший помощник художника. Художнику легче творить, если он знает, что найдет в лице критика верного, взыскательного друга, не меньше заинтересованного в успехах отечественного киноискусства. Однако на практике далеко не всегда мы сталкиваемся именно с такой критикой. Нет-нет, да и появится в печати развязная, отнюдь не продиктованная интересами искусства, бездоказательная статья. Примером подобного рода критики может послужить выступление на страницах газеты «Литература и жизнь» Н. Оттена, который дал волю своей критической дубинке.

О принципиальности критики, об умении оценивать произведение в целом говорил А. Каплер. Он выступил против свода неписаных «законов», которых еще часто придерживается так называемая «закрытая критика», т. е. редакторы, внутренние рецензенты студий и т. д. Нельзя делать обобщающие выводы на основании тех или иных отдельных сцен, судить о фильме надо прежде всего с точки зрения его идейного итога, по тому, как, с какой полнотой отражена в нем жизнь.

— Товарищ Суслов говорил об искусстве больших мыслей и чувств, — сказала Л. Погожева.— То же самое нужно отнести и к критике. Критика должна быть глубокой по мысли, вестись с партийных позиций, и в то же время быть художественной, эмоционально убедительной. Необходим серьезный разговор об уровне нашей критики и киноведения. Причем в этом разговоре большое внимание следует уделить работе критиков в республиках.

Останавливаясь на задачах современной кинокритики, выступавшие неоднократно подчеркивали, что призыв партии к доброжелательной, заботливой критике вовсе не означает политики «всепрощения» ошибок и недостатков.

Призыв этот связан с необходимостью еще более принципиальной борьбы за высокий уровень нашего искусства.

Участники обсуждения касались не только содержания творчества деятелей кино, но и условий работы художников на кинопроизводстве. Самый горячий отклик нашли в среде кинематографистов высказанные по этому поводу замечания Н. С. Хрущева. Не потому ли, сказал Никита Сергеевич, у нас появляются слабые фильмы, что художники, создающие их, либо сами торопятся, либо их торопят. А торопливость, спешка, подчеркнул Н. С. Хрущев, в искусстве всегда вредны: в результате получается незавершенное, сырое произведение.

Разговор о торопливости, о спешке на производстве — один из важнейших творчески-организационных вопросов. Уже много лет идет речь о необходимости изменить сроки создания фильмов, особенно подготовительного периода, когда обдумывается, вынашивается замысел художественного произведения, и периода монтажного, когда художник окончательно завершает свой труд. Однако до сих пор не приняты соответствующие решения, которые должны коренным образом изменить процесс созданиякинофильмов. Планово-финансовые организации обязаны в кратчайший срок внести существенные поправки в принципы кинопроизводства, а также изменить положение, при котором, как справедливо указал в своем выступлении Б. Андреев, мнимые производственные интересы пагубно сказываются на актерском творчестве.

Союз работников кинематографии, подчеркнул М. Ромм, должен со всей решительностью добиться точного претворения в жизнь необходимых преобразований кинопроизводства. Здесь не могут иметь места компромиссные решения — ведь речь идет об интересах искусства, перед которыми поставлены огромные задачи.

Однако, как верно заметил С. Юткевич, не всегда причину неудач следует искать в условиях производства. Иногда первопричина — сам кинематографист. Речь идет о людях, которым нет нужды давать «добавочное время»: им нечего додумывать, доделывать, потому что у них ничего нет за душой, им нечего сказать народу.

Думается, именно здесь и должен сыграть свою роль тот принцип материального поощрения, о котором также сказал Н. С. Хрущев, обратив внимание на неверную систему материальной «уравниловки», существующую сегодня в кино, когда и за хорошую и за плохую работу люди получают одинаково, когда игнорируется главное — качество фильма.

Внимание Н. С. Хрущева к условиям труда кинематографистов лишний раз подтверждает постоянную заботу партии и правительства о советских художниках. Нет оснований сомневаться, что замечания, высказанные товарищем Хрущевым, найдут практическое претворение Главное слово сегодня — за самими художниками. Кинематографисты должны еще раз проверить свое боевое снаряжение, чтобы оружие, которым они владеют, стреляло без промаха, точно в цель.

Прав был И. Пырьев, призвавший работников кино прежде всего отнестись с полной самокритичностью к самим себе, утверждавший необходимость активной консолидации всех творческих сил советской кинематографии для решения великих задач времени.

Ответить творчеством, яркими, глубокими, волнующими произведениями — только так можно оправдать высокое доверие партии и народа к работникам советской кинематографии. Очень многое предстоит сделать деятелям кино, впереди большой и нелегкий путь. Но преодолевать трудности на этом пути поможет чудесный источник вдохновения — наша прекрасная, кипучая, полная могучего созидательного пафоса жизнь.

Народный кинофакультет

Полтора года назад в Москве открылся первый народный университет культуры и искусства. Это было новое и очень интересное проявление творческой инициативы трудящихся, вступивших в великую семилетку и решивших трудиться и жить по-новому, как подобает в преддверии коммунизма.

Прошло всего лишь восемнадцать месяцев — и вот уже в стране около четырех тысяч таких самодеятельных университетов, в них обучается более миллиона слушателей. Как всякое хорошее дело в нашей стране, создание самодеятельных университетов сразу же распространилось повсеместно: теперь есть университеты городские и сельские, в них учатся люди едва ли не всех профессий. Сюда приходят молодые и пожилые, рабочие, колхозники, специалисты, здесь испытывают радость приобщения к современной культуре представители всех национальностей Советского Союза.

Прекрасное дело! В нем нашел выражение деятельный дух нашего народа, любящего труд и знание, безмерно уважающего все виды созидательного творчества. Пройдет немного времени, у советских тружеников появится больше досуга, и неизмеримо больше станет народных университетов, отвечающих ленинскому пониманию культуры как богатства всенародного.

Как же работают и будут работать в дальнейшем кинофакультеты народных университетов? Чему учит первый их опыт, на что следует направить усилия в ближайшем будущем?

Об этом пора поговорить всерьез. Уже есть и положительный опыт народных кинофакультетов, уже видны и некоторые их промахи.

Заметим прежде всего следующее. Кинофакультет — это звучит гордо. Но надо же добиться, чтобы красивому слову соответствовала сущность дела. Иначе и красота слова может в короткий срок померкнуть.

Кинозрители нуждаются теперь именно в народных кинофакультетах, способных дать системузнаний, а не отрывочные сведения о киноискусстве и его деятелях.

Каждый внимательный наблюдатель кинематографической жизни скажет: слишком пестры вкусы зрителей, слишком часто фильм плохой, безвкусный привлекает зрительские симпатии. Только человек равнодушный к целям и смыслу художественного творчества может относиться беспечно к успеху пошлых фильмов, каких, в сущности, все еще немало. Нельзя безучастно смотреть на то, как дрянной фильм, рассчитанный на мещанские вкусы, собирает очереди у кинотеатров, нельзя без горечи наблюдать и за тем, как некоторые превосходные фильмы быстро уходят с экранов, полупонятые, полуоцененные.

Не каждый человек, приобщающийся к культуре и искусству, сразу же постигает природу художественного творчества и становится ценителем прекрасного. Это естественно, тут нечему удивляться. Эстетическое воспитание требует и времени, и усилий,

и хороших наставников—«самотек» здесь редко приносит добрые результаты. Только по недоразумению некоторые товарищи, в том числе высокообразованные в каких-либо других областях, полагают, что в сфере искусств не нужно никаких знаний и систематической подготовки. Художественное образование необходимо каждому!

Нам только кажется, что хорошая песня действует на нас как бы стихийно. Мы с детства слышим песни, с самого раннего возраста нас «воспитывают» мелодии, и потому нам кажется, что хорошая песня достигает сердца как бы сама собой. Плохие песни дурно воспитывают музыкальный слух, и иногда требуются немалые усилия, чтобы устранить музыкальный «вывих». Но то же самое можно сказать о кинофильмах и киновкусах. Слишком много плохих фильмов действуют на вкус мальчика и девочки, юноши и девушки, и часто взрослый кинозритель очень нетвердо ориентируется в мире прекрасного и безвкусного — в необозримом море кинорепертуара.

Хорошо известно: нет такого фильма, у которого не нашлось бы поклонников. Вам не нравится «Черноморочка»? Это так естественно! Но имейте в виду: есть у «Черноморочки» немало защитников, они тоже пишут письма в редакции, вступаются за несправедливо обиженное, по их мнению, произведение. Вы возмущены примитивностью, топорностью «Повести о молодоженах»? Это так понятно! Но знайте, что и эта картина имеет своих адвокатов, причем среди них можно найти уважаемых специалистов, скажем, в области металлургии или агрономии, хорошо знающих свое дело и самоуверенно беспечных в области эстетических знаний. К сожалению, наша кинокритика слишком редко занималась изучением зрительских вкусов, оценок и слишком часто прибегала к формуле «зритель все знает», «зритель не ошибается».

У нас миллионы и миллионы прекрасных, образованных, тонко чувствующих искусство зрителей. Но есть — немало! — зрителей ошибающихся, и это не должно смущать нас ни в коей мере, потому что эстетическая неграмотность так же устранима, как, скажем, неграмотность техническая. Не надо только закрывать на нее глаза и делать вид, что все в порядке или, наоборот, все в вопиющем беспорядке. Грандиозный процесс превращения всего советского народа в самый культурный, самый просвещенный, самый образованный в мире народ требует от нас, от кинематографистов, живого участия в деле эстетического воспитания трудящихся, а не умиления по поводу масштабов этого процесса и не уныния при встрече с необразованным или безвкусным зрителем.

Газетные и журнальные кинокритики — нельзя не замечать их полезного труда — делают многое для того, чтобы пропагандировать высокоидейные советские фильмы, произведения лучших наших мастеров, посвященные большим проблемам времени, и «нейтрализовать» действие буржуазно-мещанской идеологии в фильмах типа «Фанфары любви», «Золотая симфония». Но, конечно, одними только рецензиями задачу не решишь. Необходимо систематическое образование кинозрителей, их основательное знакомство с принципами большого искусства — тогда цветастые побрякушки не отвлекут внимания зрителя от золотых россыпей истинной художественной культуры.

Вот для этого и необходимы кинофакультеты в народных университетах. Недаром они вызвали такой исключительный интерес среди трудящихся. Только еще начали существовать университеты культуры — а уж на факультеты кинематографии хлынули тысячи, десятки тысяч слушателей!

Есть культработники, полагающие, что люди посещают занятия в двух случаях: во-первых, если их к этому обязывают и, во-вторых, если вместо занятий им устраивают встречи с популярными артистами и артистками. Пусть побывают такие культработники на занятиях кинофакультетов в университетах при Доме культуры имени М. Горького, при Доме культуры «Октябрь» (Москва). Сотни людей регулярно и охотно приходят сюда для того, чтобы слушать серьезные лекции о природе и истории кинематографии,—сотни людей, не единицы! И именно добротные, серьезные, увлекательные лекции привлекают их внимание, а не мимолетный интерес к тому или другому «душке-артисту».

Думается, университеты потому и привлекли такой громадный контингент слушателей, что они способны дать систематические знания. Этим они и интересны, в этом их перспективность.

Редакция нашего журнала посылала своих сотрудников на занятия кинофакультетов московских и периферийных университетов культуры, затем пригласила деканов на товарищескую встречу. Из подробных разговоров о полуторагодовом опыте выяснилось: слушатели желают усваивать теоретически и исторически осмысленный курс элементарного киноведения, а не беглые зарисовки, не едва намеченные «творческие очерки» и т. д. В одном университете была прочитана лекция на тему «Советские кинорежиссеры». В лекции упоминались фильмы, поставленные Эйзенштейном и Пудовкиным, Пырьевым и Александровым, Райзманом и Роммом, Зархи и Хейфицем, Чухраем и Бондарчуком...

Лекцию прочитал знающий человек, однако отзывы слушателей были отрицательные: слушателям надоел стиль поверхностных обзоров, они хотят узнать, понять, запомнить, хотят, чтобы осталось что-то надолго от занятий. Тогда не жаль потратить на них время, силы, а если нужно, то и средства. Тяга к знаниям, к образованию, а не просто к занимательному разговору — вот что движет слушателями университетов.

Жарким июньским вечером проходили заключительные занятия кинофакультета Дома культуры имени М. Горького в Москве. Записались на этот факультет триста пятьдесят человек, присутствовали на заключительном занятии триста человек. Радующие цифры!

Занятия на этом факультете (декан Д. Писаревский) рассчитаны на два учебных года. В течение первого года слушатели изучали основные явления кинематографии как искусства. Так, Е. Габрилович прочитал здесь лекцию о том, что такое сценарий, М. Ромм — о кинорежиссуре, Р. Ильин — о творчестве кинооператора, Р. Кармен — о документальном кино и т. д. (всего пятнадцать лекций). На втором году обучения слушатели подробно познакомятся с основными этапами истории советского и зарубежного кино. Занятия кинофакультета привлекли слушателей тем, что дают определенный объем знаний.

Это и есть, это и должно быть особенностью кинофакультетов — в отличие от обычных клубных лекций и бесед.

Не будем ополчаться на такого рода лекции и беседы. Они ценны тем, что могут «расшевелить» человека, приохотить его к занятиям. Лучшие лекции запоминаются на долгие годы и несомненно оказывают большое влияние на слушателей. Но куда более притягательны годовые учебные курсы, способные поднять слушателя на новую ступеньку интеллектуального развития.

Вопрос этот, увы, еще не всем кажется бесспорным. На встрече с деканами в редакции нашего журнала возникла дискуссия на тему: что же такое университет культуры — учебное заведение или клубное развлечение? Некоторые ораторы заявили себя сторонниками «развлекательности» и посмеивались над теми товарищами, которые видят в университетах культуры нечто более серьезное, чем занятное времяпрепровождение. Именно эти товарищи жаловались на киноактеров, требующих слишком больших гонораров за «творческие встречи». Еще бы, одна такая встреча обошлась метростроевцам в три с лишним тысячи рублей!

Конечно, нехорошо поступают артисты и те, кто занимается организацией таких встреч, требуя столь больших налогов на любовь к киноискусству. А платите вы их, товарищи из Дома культуры Метростроя, потому, что не верите в интерес слушателей к настоящим серьезным занятиям. Уверяем вас, люди будут охотно посещать такие занятия, если вы их наладите, без особых приманок! Другое дело — встречи с настоящими мастерами, большими художниками, разговор с которыми всегда и поучителен и интересен. Такие встречи абсолютно необходимы на кинофакультетах, и мастера идут на них охотно без высоких гонораров.

Плоха и другая крайность — превращение народного университета в обычное учебное заведение. Плохо это тем, что в университет идут люди различного возраста —

молодые и пожилые, и нельзя навязывать им одинаковый регламент; нельзя забывать, что многие слушатели народных университетов учились или учатся в других учебных заведениях, не располагают достаточным временем для домашних занятий. Преподавателя, читающего свой предмет скучно, посетитель народного университета слушать не будет, и никто и ничто не заставит его посещать косноязычные лекции. В Тимирязевском районном народном университете был составлен хороший, содержательный план занятий, но лекции по истории кино читались так уныло, так скучно, что слушатели забыли сюда дорогу.

Конечно же, в университете культуры учение особого рода. Слово «университет» обязывает к основательности и систематичности занятий, но они должны быть по-клубному живыми, увлекательными. Ведь речь идет об искусстве, и надо создать на занятиях соответствующую атмосферу!

Живой, умный разговор о сущности и важнейших явлениях искусства — вот, нам кажется, каким должен быть стиль занятий в народном университете.

В связи с этим возникает вопрос: на каких преподавателей ориентироваться, где искать их?

Народные университеты созданы творческой инициативой трудящихся. Советская интеллигенция с присущей ей отзывчивостью к каждому дельному начинанию немедленно откликнулась на призыв университетов. Деканы факультетов, преподаватели работают, как правило, безвозмездно и с громадной охотой. Сама форма народного университета сближает ученого с широкими кругами трудящихся, она представляет собой пример социалистических взаимоотношений людей в нашем обществе. Преподаватели ВГИКа, шефствуя над народным университетом, с радостью выполняют свой патриотический долг. Видные мастера советской кинематографии читают в свободное время лекции трудящимся, пригласившим их на кафедры своих университетов. Такая — безвозмездная — форма работы преподавателей в университетах культуры должна и впредь быть основной.

Когда у нас будут хорошо разработанные учебные планы и программы, многие специалисты смежных областей культуры смогут подготовиться к таким занятиям и прочитать лекции на городских и сельских кинофакультетах, там, где нет опытных киноведов и кинематографистов.

Но было бы преждевременным, нам кажется, полностью отказываться от платного преподавания. В конце концов, нельзя рассчитывать только на добровольцев в таком трудоемком деле, требующем серьезной специализации. Очевидно, сейчас надо пользоваться и той и другой формами участия специалистов в работе народных университетов; при этом следует активнее вовлекать в семинарские занятия наиболее подготовленных слушателей, способных к самостоятельным интересным выступлениям. Это особенно относится к тем университетам, которые существуют при творческих клубах интеллигенции и объединяют представителей смежных искусств.

Кинематографисты с помощью органов кинопроката и фильмохранилищ должны создать «образные лекции» — специальные ролики, которые могут помочь лектору, а кое-где и заменить его. Удачным опытом в таком плане был выпуск фильма о С. М. Эйзенштейне, созданного по сценарию одного из лучших наших киноведов, настоящего знатока истории кино Р. Юренева. Можно смонтировать фильмы-иллюстрации и фильмы-лекции, раскрывающие основы киноэстетики и объясняющие творческие пути киномастеров. Во ВГИКе, например, пользуются учебным роликом, поясняющим принципы монтажа. Почему бы не сделать такие ролики, посвященные самым разнообразным темам, для людей, знакомящихся с теорией и историей кинематографии в народных университетах?

Фильмы-лекции пригодятся не только на кинофакультетах. Любая телестудия охотно покажет такие ролики (если они будут интересно смонтированы, разумеется) своим зрителям. Телестудии обладают достаточными средствами для производства «фильмов-лекций». Почему бы им теперь же не заказать «фильмы-лекции» о происхождении и изобретении кино, о его выразительных средствах, об искусстве оператора, о творчестве великих кинематографистов? Специалисты утверждают, что стоимость полнометраж-

ного учебного ролика должна составлять примерно пятьдесят тысяч рублей. Для телестудии такие затраты более чем доступны.

Кинематографисты нуждаются в фильмах, выбывших из коммерческого проката. До сих пор нет ясной договоренности о порядке получения таких фильмов из хранилищ, об условиях пользования ими. Дело министерств культуры — облегчить университетам культуры пользование старыми фильмокопиями.

Такую же острую потребность испытывают народные университеты в учебной литературе. Если в прошлые годы издательства вообще не давали читателям массовой искусствоведческой литературы, то теперь она появляется. Уже не только «Искусство», но и Госполитиздат, и «Молодая гвардия», и «Знание», и академические издательства, и Гослитиздат, и «Советский писатель», и Профиздат, и даже Соцэкгиз, и «Советская Россия», и Учпедгиз готовят брошюры и серии брошюр на современные искусствоведческие темы. Очевидно, они появятся в этом и следующем году десятками. Надо позаботиться о том, чтобы они попали прежде всего в руки слушателей народных университетов.

На встречах с работниками университетов было больше всего споров о принципах работы созданного в прошлом году при Союзе работников кинематографии Бюро пропаганды советского киноискусства. В его деятельности не очень удачно совмещены две функции: во-первых, собственно пропагандистская, во-вторых, добывание финансовых средств для СРК. Работники Бюро пропаганды отлично сознают, что требовать большие средства с самодеятельных кинофакультетов не следовало бы, что это идет как раз вразрез с характером нового большого дела,— но приходится. Очевидно, руководство Союза работников кинематографии должно устранить этот внутренний конфликт между высоким долгом Бюро пропаганды и его прозаическими повседневными обязанностями.

Народные кинофакультеты входят в культурную жизнь советских людей... Можно представить себе, как поднимает это духовный, эстетический уровень зрительских аудиторий, как поможет, в конце концов, кинематографии решать все более серьезные идейно-творческие задачи. Хотелось бы только обратиться к руководителям, преподавателям, слушателям кинофакультетов с советом: не бойтесь творческих дискуссий. Пусть умная лекция, содержательный просмотр переходят в живой диспут об идейной ценности и художественных средствах фильма. Надо завязывать споры с людьми, несущими в себе мещанские, ограниченные, узкие взгляды на искусство вообще и кинематографию в частности. Если вы, товарищ лектор, говорите слушателям о высоких качествах «Баллады о солдате», а кто-то в вашей аудитории предпочитает насквозь мещанскую «Рапсодию»,— завязывайте спор! И действуйте в споре не оскорбительными эпитетами по адресу такого зрителя (это может быть превосходный человек!), а умной аргументацией, убедительным разбором того и другого фильмов. Спорьте, спорьте с таким зрителем, передайте ему свою влюбленность в прекрасный фильм и свою неприязнь к украшательской мишуре в искусстве, к дешевке чувствительной мелодрамы, к фальши тарзановской «героики», к чувствительности слезливых буржуазных кинодрам, скроенных по образцам «золотой серии». Сегодня такой зритель будет ожесточенно и иронически спорить с вами, завтра он внимательнее присмотрится к кинофильму, а потом непременно станет вашим сторонником,— если вы обладаете настоящей убежденностью и умеете постоять за свои эстетические взгляды.

Народный кинофакультет — дело новое, интересное, горячее, требующее от преподавателя, которого мы вправе назвать «народным профессором», партийного огонька, зрелости искусствоведческой мысли.

В ближайших номерах журнала мы опубликуем лучшие учебные планы и программы народных кинофакультетов, а затем — записи наиболее удавшихся лекций и бесед.

Желаем в начинающемся учебном году самых больших успехов слушателям и преподавателям народных кинофакультетов, любителям и знатокам нашего боевого, славного киноискусства.

ПОЖЕЛАНИЯ, ПРОСЬБЫ, ТРЕБОВАНИЯ...

НА ВСТРЕЧЕ В РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

В редакции нашего журнала состоялась встреча с ректорами народных университетов культуры, деканами кинофакультетов, директорами клубов. На товарищескую беседу о неотложных нуждах нового большого дела были приглашены также профсоюзные работники, в ведении которых находится часть народных университетов, и преподаватели факультетов кино.

С интересным сообщением выступил представитель московского Дома культуры имени М. Горького А. Николаевский. Народный университет, существующий при этом Доме культуры свыше полутора лет, привлек к преподаванию М. Ромма, А. Птушко, Р. Кармена, Е. Габриловича, Р. Ильина и ряд других видных мастеров кино, сумевших вызвать у слушателей горячий и устойчивый интерес к киноведению. Программа, составленная деканом кинофакультета Д. Писаревским, рассчитана на то, чтобы слушатели получили систематизированные знания. Посещения «Мосфильма» дали им наглядное представление о творческом процессе в кинематографии.

Теперь кинофакультет располагает стабильным составом слушателей.

Интересы дела требуют укрепления связей кинофакультетов с ВГИКом, который пока неохотно предоставляет учебные ролики для использования на занятиях в народных университетах. Тов. Николаевский рассказывает, что иногда приходится показывать слушателям случайный фильм—лишь бы была киноиллюстрация к лекции.

Д. Писаревский, дополнивший это сообщение, обратил внимание собравшихся на необходимость устраивать постоянные просмотры именно *лучших* советских фильмов, созданных в прошлые годы. В настоящее время это связано с большими трудностями, так как Бюро пропаганды советского киноискусства не располагает собственной фильмотекой.

Слушатели кинофакультетов просят устраивать во Дворцах культуры выставки, посвященные важнейшим темам учебной программы. Бюро пропаганды следовало бы взять на себя инициативу устройства таких выставок.



А. Николаевский:—Пришлось «Золотистую долину» показывать!



Д. Писаревский:—Был жаркий июльский вечер, однако почти все слушатели явились на итоговое занятие...



В. Успенский:—Таких лекторов мы больше приглашать не будем...



П. Ликаренко:—Пора бы оказать нам помощь!



Е. Дмитричева:—К концу года наш факультет просто на глазах рассыпался...



Р. Кац:—А нам приезд актеров обошелся в три тысячи рублей!

Тов. Писаревский предлагает издать в виде брошюр стенограммы лекций, прочитанных на кинофакультете горьковского университета культуры. Лекции эти вызвали большой интерес слушателей. Недаром на итоговом занятии, состоявшемся жарким июльским вечером, присутствовали почти все слушатели...

Хорошо поставлено преподавание кинодисциплин в народном университете при Доме культуры Московской окружной железной дороги. Его представитель В. Успенский, рассказав об опыте работы кинофакультета, передал пожелание слушателей о создании секции самодеятельной кинокритики.

Тов. Успенский советует Союзу работников кинематографии позаботиться об организации таких секций при всех кинофакультетах.



И. Вайсфельд: — Нужно опасаться академического характера этого дела!



Л. Лидский:—Что же показать слушателям!



Л. Парфенов: — Ведь Бюро пропаганды не имеет ни одного метра пленки!

Следует заметить, что пожелание это весьма разумно и своевременно. В самом деле, секции кинокритики несомненно оживят работу кинофакультетов, будут содействовать их тесной связи с современной кинематографической жизнью, активизируют слушателей.

Тов. Успенский предостерегает работников народных университетов против пусть добросовестных, старательных, но скучных лекторов. Люди, приходящие на лекции с работы, не обязаны выслушивать скучное бормотание с кафедры. От таких лекторов народный университет железнодорожников решил отказаться.

Зав. учебной частью университета культуры Метростроя П. Ликаренко отметил энергичную работу декана кинофакультета народной артистки СССР Т. Макаровой и просил специалистов-киноведов оказать помощь в разработке учебных пособий. До сих пор во многих университетах культуры учебные планы и программы составлены кое-как, без ясной цели.

Работник Дома культуры строителей «Октябрь» Е. Дмитричева говорит, что кинофакультеты нуждаются в фильмах-лекциях, посвященных отдельным кинематографическим специальностям — режиссера, актера, сценариста, оператора и т. д. Из-за отсутствия опытных, умелых лекторов и наглядных пособий кинофакультет университета при этом Доме культуры окончательно растерял своих слушателей.

О чрезмерных денежных запросах некоторых актеров, приглашаемых на встречи со слушателями кинофакультетов, говорил Р. Кац — председатель учебного совета университета культуры метростроевцев на ст. Лось.

Директор клуба «Дружба» Л. Лидский вносит правильное предложение о том, чтобы учебные программы строились по-разному для слушателей различного общеобразовательного уровня, и, подобно многим другим участникам встречи, высказывает законное недовольство тем, что иногда лекции приходится сопровождать демонстрацией не имеющих отношения к делу фильмов.

Киноведы С. Фрейлих, С. Гинзбург, И. Вайсфельд предлагают: снабжать учебные программы для периферийных институтов подробной библиографией, чтобы местные лекторы могли как следует готовиться к занятиям; издать общедоступные брошюры на темы, указанные в программах; привлечь радиовещание и телестудии к пропаганде кинематографических знаний; составить учебные сборные кинопрограммы по немому кино и по классическим звуковым фильмам; сделать выборку эпизодов из фильмов, находящихся в коммерческом прокате; издать лучшие лекции, прочитанные во ВГИКе, в виде приложения к журналу «Искусство кино» и разослать их организованно по кинофакультетам.

С. Гинзбург указывает на необходимость размножить в достаточном числе копии учебных фильмов.

Совершенно правильно подчеркивает И. Вайсфельд значение горячих творческих споров, дискуссий на кинофакультетах. Ни в коем случае нельзя придавать занятиям на кинофакультетах сугубо академический характер.

По мнению А. Коваленко, работника культотдела Московского городского совета профсоюзов, пора поставить перед специалистами-киноведами вопрос об оказании методической помощи университетам культуры. В частности, газеты и журналы могли бы публиковать статьи, заметки о наиболее удавшихся занятиях. Он просит Бюро пропаганды удешевить демонстрацию фильмов-иллюстраций.

Ответственный секретарь Оргкомитета СРК И. Щеглов и ряд других участников совещания выразили надежду на организацию в будущем методических центров, которые обобщали бы положительный опыт народных университетов.

Но кто даст кинофакультетам не в отдаленном будущем, а в ближайшее время учебные программы и киноиллюстрации в достаточном количестве и без лишних проволочек? Собравшиеся ждали ответа на эти, *самые насущные вопросы* от Л. Парфенова — директора Бюро пропаганды советского киноискусства. Тов. Л. Парфенов, подобно другим участникам встречи, критиковал существующее положение с программами и киноиллюстрациями и обещал принять меры к тому, чтобы кинофакультеты получили наконец практическую помощь.

Принять меры к изданию и рассылке литературы для кинофакультетов обещал работник Министерства культуры СССР М. Очагов.

Заключая этот разговор, главный редактор журнала «Искусство кино» Л. Погожева дала обещание систематически оказывать помощь народным кинофакультетам публикацией методических материалов, заметок и статей об опыте лучших лекторов.

Успешная деятельность кинофакультетов становится предметом забот всей советской кинематографической общественности.



В тихом городке

Что вы знаете, дорогой читатель, о городе Выру? Нет, не напрягайте память: если только вы не житель Эстонии и не тонкий знаток географии, вряд ли вы сможете вспомнить что-либо существенное об этом тихом городке.

В лучшем случае вы припомните, что есть такой населенный пункт где-то поблизости от Тарту на юге Эстонской республики. И на том спасибо. Между тем разрешите заверить, что город Выру по многим причинам заслуживает вашего внимания.

РЕПОРТАЖ ИЗ ГОРОДА ВЫРУ

Да, это вполне заурядный и как будто ничем не примечательный городок на берегу озера Тамула, один из бесчисленных районных центров, тех самых, которые в недалеком прошлом снисходительно именовались «глубинкой».

Одиннадцать тысяч жителей... Главная улица с несколькими магазинами... Около десятка мелких предприятий... Пять школ и техникум... Сквер на берегу озера — излюбленное место вечерних прогулок... Один кинотеатр...

Сверните в сторону от главной улицы, пройдите мимо уютных коттеджей с большими светлыми мезонинами — и вот вы уже выходите в поле и до самого горизонта видите зеленые холмы, перелески и отблески солнца на дальних озерах — чарующий пейзаж этого лесного и озерного края.

Чем же все-таки славится город Выру?

Приглядевшись поближе, вы заметите за спокойным ритмом его жизни признаки кипучей творческой активности, которая начисто сметает то, что раньше служило приметами глухой провинции,— речь об этом еще будет впереди.

Но ведь такой же процесс, скажете вы, происходит в тысячах других «периферийных» городов, ведь эта творческая активность и составляет одну из главных особенностей нашего, советского образа жизни. Повсюду мы найдем высокие трудовые обязательства, вызванные стремлением скорее и лучше выполнить задания великой семилетки, увидим башенные краны новостроек, ощутим, как быстро растет обилие жизненных благ — духовных и материальных. Конечно, Выру в этом смысле отнюдь не исключение.

Однако есть в сегодняшней жизни этого городка одна любопытная черта, которая отличает Выру от многих его районных собратьев и побуждает рассказать о нем на страницах кинематографического журнала. Именно здесь необычайный размах приобрело народное творчество в совершенно новой области — в самодеятельном киноискусстве.

Вдумайтесь в этот факт: в тихих домиках районного города, на его предприятиях, в школах и клубах стихийно возникли за последние годы о д и н н а д ц а т ь любительских киностудий! Пять или шесть из них работают особенно активно, создавая одну за другой кинокартины разных видов и жанров. Здесь снимают фильмы рабочие и педагоги, седовласые ветераны войны и школьники, люди самых различных возрастов и профессий. Уже около пятидесяти фильмов насчитывается в творческом активе кинолюбителей Выру. Энтузиасты самодеятельного кино проводят в своем городе фестивали любительских фильмов, программе которых мог бы позавидовать любой крупный культурный центр...

Вот почему выездная редакция журнала «Искусство кино» направилась в районный город Выру. Творческие успехи выруских кинолюбителей, их новые планы, преодолеваемые ими трудности — все это стоит серьезного и подробного разговора.

ПОЧЕМУ ИМЕННО ТАМ?

Такой вопрос немедленно возникает у каждого, кто узнает о стремительном взлете самодеятельного киноискусства в городе Выру. Быть может, в этом маленьком городке существуют какие-нибудь особо благоприятные условия для кинолюбительства? Возможно, городские власти проявили меценатскую щедрость и оказали широкую помощь энтузиастам кино? Или, возможно, кто-нибудь извне приложил усилия, чтобы организовать движение кинолюбителей, создание студий, появление целого потока фильмов?

Нет, ни то, ни другое, ни третье.

Думая о глубоких корнях самодеятельного искусства в этом крае, нельзя не вспомнить о том, как сильны здесь добрые традиции народного искусства. Любовь к музыке, к песне к полнозвучному слову живет тут издавна... Недаром в Выру провел большую часть своей жизни знаменитый собиратель народных сказаний Фридрих Крейцвальд, памятник которому стоит в городском сквере.

«Нельзя жить без красоты»— такими словами начинается одна из старинных эстонских песен. Это стремление к прекрасному, любовь к искусству с небывалой силой проявились в наше время.

Самодеятельные музыкальные ансамбли, хоры, театральные коллективы при домах культуры и клубах стали частью повседневного быта жителей эстонских городов и селений.

Если бы вам довелось побывать на улицах Выру в один из последних дней июня, вы стали бы очевидцем незабываемого зрелища. Многие сотни юношей, девушек, людей старшего поколения в красочных национальных костюмах шли на праздник песни. Бесконечная процессия двигались к лесистым холмам у поселка Кубия, где местом праздника служил огромный амфитеатр, созданный самой природой. На одном из отлогих склонов лесного оврага расположились тысячи зрителей и слушателей. На другом склоне — певцы и музыканты. Капризная погода пыталась помешать празднику, несколько раз принимался дождь, но никто не расходился—ни слушатели, ни певцы,— так сильно было обаяние красок и мелодий народного искусства, так велика радость от этой встречи.

Все это, возможно, и не объясняет, но помогает понять, почему так быстро расцвело в Выру новое искусство, почему кинематографическое творчество сразу нашло здесь столько страстных поклонников.

Конкретная же причина этого явления проста. Вначале появилась небольшая, но очень активная группа энтузиастов кино, которая с такой горячностью принялась за дело, что своим примером увлекла за собой многих других. Душой этой группы был страстный фотолюбитель Хиллар Ууси. Бывший солдат-пулеметчик, затем комсомольский работник, Ууси самоучкой овладел техникой киносъемки и весь свой досуг стал посвящать работе над фильмами о родном городе, о его делах и людях. Он стал добровольным инструктором и помощником возникавших в городе новых и новых кинолюбительских групп.

В тесных комнатах районного Дома пионеров, где нашли приют первые активные кинолюбители, возник своеобразный центр самодеятельного киноискусства, организационно никак не оформленный. Сюда приходят посоветоваться с более опытными «операторами» и «режиссерами», обменяться мыслями, показать новые фильмы.

Чувство локтя, взаимная товарищеская поддержка, коллективные принципы работы помогли быстрее встать на ноги молодым любительским студиям, возникавшим в школах и на предприятиях. Они дали возможность найти выход из технических затруднений, ибо,



«Выру-фильм»



«Семилетка»



Студия Дома пионеров



Студия третьей семилетней школы



Студия школы совхоза Миссо

Каждая из любительских киностудий Выру имеет свою марку. Слева—некоторые из этих эмблем

не считая съемочных аппаратов, почти все остальное, что необходимо для создания фильмов, было собрано с бору по сосенке или сделано руками местных добровольцев-техников на таких же товарищеских началах.

Хиллар Ууси и его ближайшие помощники не без ревнивой зависти говорят о самодеятельных киностудиях при крупных индустриальных предприятиях и дворцах культуры в других городах, где начинающим кинематографистам предоставлены и помещения и отличная киноаппаратура.

То, что делается в Выру, возможно, делается слишком кустарно, с чрезмерной затратой сил на преодоление элементарных технических трудностей. Но зато это настоящая художественная самодеятельность, без всяких внешних подпорок — творческая самодеятельность в самом широком смысле слова.

Еще и поэтому опыт кинолюбителей Выру так привлекателен. Он показывает, как много можно сделать в любом районном городе, селе, рабочем поселке, если только там есть несколько горячих энтузиастов самодеятельного кино.

О ЧЕМ ЭТИ ФИЛЬМЫ

Отрадной чертой самодеятельного экранного искусства в Выру является и то, что оно избежало некоторых детских болезней кинолюбительства. Известно, что многие люди, впервые берущиеся за киноаппарат, начинают с создания картин, представляющих интерес в лучшем случае для узкого круга родственников и знакомых. Это семейные киноальбомы, съемки вечеринок, воскресных прогулок или мелких бытовых происшествий. Снимают такие фильмы, конечно, и некоторые кинолюбители Выру. В этом нет ничего дурного, но и ничего особенно хорошего, так как «семейные» ленты, разумеется, не представляют серьезного общественного интереса.

И когда мы говорим о нескольких десятках короткометражных фильмов, входящих в творческий актив кинолюбительского движения города, мы имеем в виду произведения совсем иного рода. Это картины различные по темам и жанрам и неравноценные по качеству, но имеющие право на большой экран, на внимание широких кругов местных (да и не только местных) кинозрителей. Если в самой общей форме определить их содержание — это картины о новом и примечательном в сегодняшней жизни города и района.

Могут задать вопрос: неужто жизнь районного городка и окружающих его колхозных сел или совхозов может послужить достаточным материалом для творчества такого большого отряда кинолюбителей?

Такой вопрос прозвучит наивно в любом из советских городов: кинолюбитель, знающий и умеющий видеть жизнь (а эти качества для него отнюдь не менее обязательны, чем элементарное знание техники), повсюду найдет непочатый край тем, сюжетов, фактов для увлекательного кинорепортажа. И это прекрасно доказали своим творческим опытом кинолюбители Выру.

Правда, сегодняшний день этого маленького эстонского городка (в истории которого период Советской власти исчисляется всего двумя десятилетиями, к тому же прерванными опустошительной войной и гитлеровской оккупацией) представляет особенно благодарный материал для киноискусства. Величие нового в нашей жизни ощущается здесь с утроенной силой: очень уж нагляден контраст между днем сегодняшним и днем вчерашним.

Заштатный городок сначала царской России, а затем буржуазной Эстонии, Выру на протяжении полутора веков своего существования оставался глухим захолустьем.

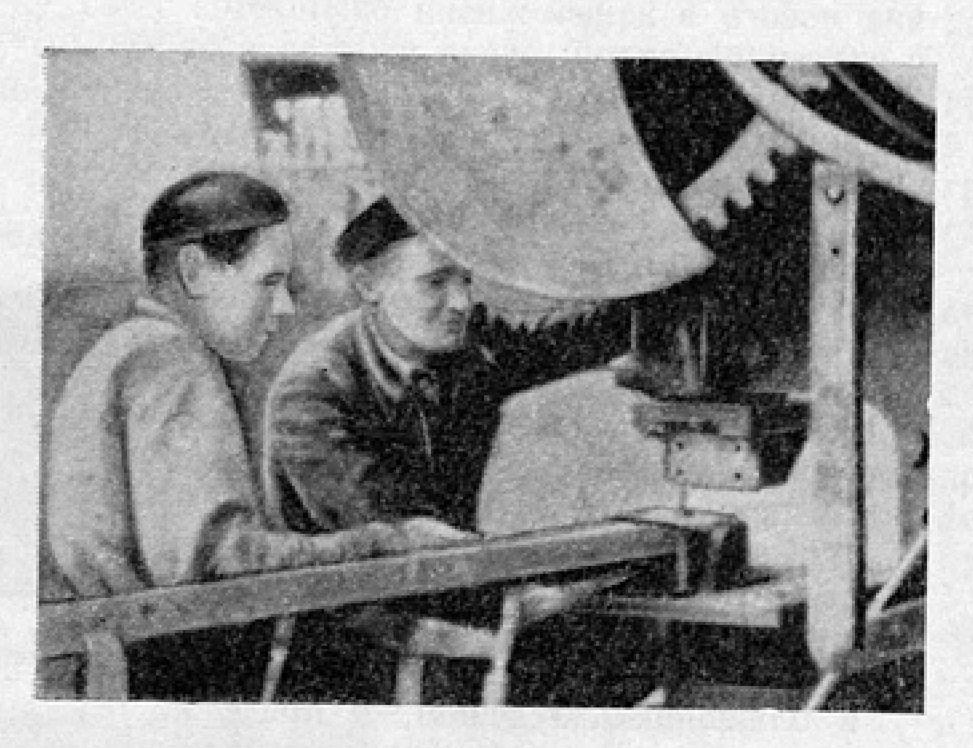
По случаю 150-летия города был выпущен в 1931 году «рождественский альбом», автор которого Хейно Мелеск меланхолически вещал:

> «Мы обречены судьбой не на смерть, не на жизнь, а на прозябание. Мы должны с этим мириться как с неизбежностью. Город Выру останется, по крайней мере в ближайшем будущем, в пределах тех же границ. Роста не предвидится. Жизнь города пребывает в застое, потому что нет таких сил, которые могли бы ускорить темп жизни...»

Таких сил не было в старом, захолустном Выру. Такие силы нашлись здесь в эпоху социализма. Они в корне изменили весь характер и тонус жизни города. От провинциальной скуки и затхлости не осталось и следа. Сейчас, в канун своего 175-летия, Выру переживает вторую молодость. Город стремительно растет. В нем строятся новые индустриальные предприятия, рядом с маленькими коттеджами сооружаются многоэтажные дома с комфортабельными квартирами, каждая из которых рассчитана на одну семью. Моло-



Выру строится... Новый жилой дом на улице Ленина



Рабочие-рационализаторы решили переделать и пустить в ход бездействующий станок



Выруские комсомольцы в свободное время помогают колхозникам в устройстве выгонов для скота

дежь учится в школах и техникуме, с увлечением участвует в художественных и технических кружках, соревнуется в разных видах спорта на городском стадионе. Возникают новые и новые культурные учреждения. Зато город Выру потерял одно из старых своих учреждений: закрыта за ненадобностью городская тюрьма, и в ее переоборудованном здании разместились подсобные мастерские техникума.

Коренным образом изменились судьбы тех самых людей, которые, по уверениям автора рождественского альбома, были «обречены на прозябание». Многие и многие жители Выруского района обрели смысл жизни в творческом труде — портреты лучших из них красуются на доске почета, установленной в центре города.

Районный комитет партии стал штабом огромных работ, которые ведутся в самом городе и на много километров вокруг, в окрестных колхозах и совхозах. По примеру рязанцев здешние колхозники и работники совхозов решили в сокращенные сроки выйти на конечные рубежи семилетки по продуктивности животноводства. Они обещали в нынешнем году продать государству шесть тысяч тонн мяса — вдвое больше, чем в году минувшем. Увеличить производство мяса вдвое за один год!

О славных трудовых обязательствах и успехах передовиков сельского хозяйства напоминают красочные плакаты на улицах города и в каждом из сел района.

Мы упоминаем обо всем этом потому, что именно черты нового в жизни определили и характер, и масштабы, и тематику самодеятельного киноискусства в городе Выру.

Впрочем, зайдем в одну из комнат Дома пионеров, превращенную в импровизированный зрительный зал, и посмотрим хотя бы несколько любительских фильмов — тогда все станет нагляднее и яснее.

СЕГОДНЯШНИЙ НАШ ДЕНЬ

Один из наиболее популярных здесь жанров любительских фильмов—кинообозрение, нечто вроде журнала, содержащего и репортаж, и короткий очерк, и сатирический кинофельетон.

На полотне — обозрение № 2, созданное киностудией «Выру-фильм», где в качестве авторов-операторов работают Уси, Отсинг, Рейнумяги и другие.

Первые кадры репортажа показывают весенние работы на колхозных плантациях кукурузы...

А вот весна в колхозе имени Кингисеппа, который славится своими птицефермами: целое море уток и утят. Зоркий глаз кинооператора подсмотрел, как одна из птичниц с беспокойством смотрит на забавного слабенького утенка, который не решается пуститься в первое плавание...

И еще репортаж: Выру строится. Снятые в интересных ракурсах кадры показывают плавные движения кранов, слаженный ход работ по сооружению жилых зданий.

А теперь вы можете полюбоваться только что законченным, свежеокрашенным зданием новой школы.

Что это за диковинная огромная мачта возникает на экране? Это школьники соорудили гигантскую телевизионную антенну, позволяющую принимать дальние передачи. Они уже «поймали» телепередачи из ГДР, Румынии и многих других стран.

Следующий сюжет посвящен интересной находке: при ремонте здания музея за дощатой обшивкой были обнаружены пожелтевшие газетные листы — номера большевистской газеты «Голос солдата», выходившей в 1905 году.

Обозрение заканчивается отличным видовым очерком. Ведь здесь, в семнадцати километрах от Выру, находится высшая точка Прибалтики. Правда, гора Суур-Мунамяги вовсе не под стать Кавказским вершинам, ее высота — триста семнадцать метров над уровнем моря, но на ней воздвигнута смотровая вышка, откуда открывается чудесный вид на Выру и его окрестности. Кинокамера позволяет нам подняться вместе с группой туристов на эту вышку и окинуть взглядом великолепную панораму холмов, полей и озер — это целая сюита любовно снятых кинопейзажей.

Обозрение № 3... Оно начинается с рассказа о создании школьного колхоза, о выборах его председателя.

Затем кинокамера переносит нас на районную выставку урожая кукурузы. Тучные стебли намного превышают человеческий рост, и пока на экране посетители выставки движутся в «кукурузном лесу», диктор сообщает о достижениях колхозников, добившихся наивысших урожаев.

Интересен и сюжет об археологических раскопках: неподалеку от Выру найдена стоянка

ИЗ КИНОРЕПОРТАЖА ЛЮБИТЕЛЬСКИХ СТУДИЙ

Праздник песни в Выру



Музыканты...



Певцы...



Танцоры...

каменного века, и школьники под руководством ученых бережно извлекают из глубин земли будущие музейные экспонаты.

Дальше мы видим строительство нового завода — макет его здания и подготовку строительной площадки...

И под конец спортивный сюжет — о том, как в летнюю жару тренируются... местные лыжники. Они устроили специальную трассу из опилок и даже трамплин, позволяющий делать прыжки на пятнадцать метров...

По образцу старших снимают свои документальные кинообозрения и школьники. Вот, к примеру, журнал первой семилетней школы, где директором самодеятельной киностудии является пятнадцатилетний Ивар Тяхевяли.

Журнал, озвученный с помощью магнитофона, сначала показывает, как хорошо прошел, несмотря на ненастную погоду, праздник годовщины Великого Октября. Для ребят это был двойной праздник: 7 ноября они сделали свои первые киносъемки.

Другой сюжет можно было бы озаглавить — «Занимательная химия». Одно за другим следуют «чудеса», которые совершают юные маги с длинными приклеенными бородами. Эти чудеса творятся с помощью несложных химических опытов, суть которых наглядно раскрывается перед зрителями.

Затем показано, как ученицы школы овладевают навыками по домашнему хозяйству, учатся готовить вкусные блюда и красиво сервировать стол.

И многое другое о жизни детворы можно узнать из школьных документальных кинофильмов.

С очень интересными кинообозрениями выступает любительская киностудия «Семилетка», объединяющая рабочих коммунальной и местной промышленности. Обозрения этой студии посвящены главным образом производственным вопросам, труду и отдыху рабочих.

Наглядное представление о жизни, заботах и успехах молодежи дает киножурнал самодеятельной студии, созданной при промышленном техникуме.

В журналах и документальных обозрениях, выпускаемых любительскими студиями Выру, есть, конечно, технические погрешности. Досадно мало сюжетов, посвященных судьбам людей. Маловато ярких крупных планов... Но многие репортажные съемки сделали бы честь профессиональным киножурналистам. И в самых кадрах и в дикторском тексте ощущаются острая наблюдательность, живое чувство юмора.

Вот, например, сюжет о туристской экскурсии на надувных лодках по рекам района. Один из путешественников старательно надувает понтон и наконец в изнеможении склоняет на него усталую голову. При этом диктор ядовито замечает: «Попробовали бы вы сами!»

В школьном журнале высмеиваются замашки стиляг и увлечение некоторых старшеклассниц модными прическами. Дружный смех раздается в зрительном зале, когда на экране возникают различные этапы создания такой прически, а затем появляется кудлатый пес, с изумлением глядящий на злополучную «модницу», чем-то напоминающую его самого.

Сатирические сюжеты в киножурналах становятся действенным средством борьбы против всяческих недостатков в жизни предприятий и щкол, против пережитков мещанства в быту.

НОВАЯ ФОРМА ОБЩЕСТВЕННОЙ АКТИВНОСТИ

Кинолюбительское движение, приобретающее в нашей стране все больший размах, уже сегодня становится важным подспорьем в массовой идейно-воспитательной работе. Действенность хорошего любительского фильма, построенного на «местном» материале, трудно переоценить. Ведь сила положительного примера особенно велика, когда на экране появляются люди не из дальних краев и областей, а из своего города, со своего предприятия, со своей или соседней улицы. И совершенно очевидно, что самодеятельное кино



Афиша первого городского фестиваля любительских фильмов в Выру



А это плакат одного из вечеров любительских фильмов в районном Доме культуры

представляет неоценимое орудие распространения передового опыта, пропаганды нового, коммунистического отношения к жизни и труду.

Вместе с тем самодеятельное кинотворчество — если посмотреть на него в ином аспекте — является новой, совершенно своеобразной формой общественной активности.

Советский киножурналист-любитель выступает не в качестве пассивного наблюдателя: вмешиваясь в жизнь, он не только регистрирует те или иные успехи, но и помогает их добиваться.

С этой точки зрения, особенно удачны первые номера киножурнала выруской студии «Семилетка», состоящей из кинолюбителей-рабочих. Студию эту возглавляет даровитый киножурналист-самоучка Эвальд Рейно. Военные годы он провел в партизанских отрядах, сражаясь против гитлеровцев. Встретив этого скромного, молчаливого человека, вы с трудом можете предположить, что это бывший подрывник, награжденный шестью медалями за героические действия в борьбе с оккупантами. Сейчас инвалид Отечественной войны Эвальд Рейно избран председателем группкома профсоюза работников местной промышленности и коммунального хозяйства. Свободное время он отдает кинолюбительству и сплотил вокруг себя целый коллектив страстных «болельщиков» самодеятельного кино.

Журнал киностудии «Семилетка»— это плод труда советских людей, которые по-хозяйски относятся ко всему окружающему. С радостью отмечая все подлинно ценное, помогающее нашему движению вперед, они гневно обличают любые проявления косности.

В журнале ярко показаны достижения местных предприятий и факты, раскрывающие процесс совершенствования техники производства.

Вместе с тем в одном из сюжетов запечатлена, например, странная стенка из кривых кирпичей, между которыми остаются зияющие дыры. Это — кинообвинение бракоделам с местного кирпичного завода.



Кинолюбители показывают свои фильмы не только на торжественных смотрах и вечерах. Вот юные режиссеры и операторы третьей семилетней школы пригласили на просмотр своих друзей из других школ. Среди зрителей нет равнодушных...

Рабочие-операторы засняли дорогой станок, который ржавеет на заводском дворе, и потребовали через киножурнал, чтобы нерадивые хозяйственники изменили свое отношение к технике.

Они подсмотрели, как группа лодырей еще до окончания смены решила «отдохнуть» в укромном уголке, и зрители со смехом наблюдают, как бездельники спасаются от зоркого глаза кинокамеры.

Любопытно, что даже экскурсию в Ригу Эвальд Рейно и его друзья сумели интересно использовать, чтобы помочь техническому прогрессу в родном городе. На рижском заводе они обнаружили, что одна из технических операций, выполняемых и на их предприятии, механизирована лучше, чем в Выру. Разумеется, они пустили в ход кинокамеру и засняли сюжет для своего журнала, который поможет перенять технический опыт рижан.

Так, постоянно проявляя инициативу, наблюдательность и интерес к жизни, работают над своим журналом кинолюбители из студии «Семилетка».

Сейчас они решили снять новое кинообозрение о борьбе трудящихся Выруского района за выполнение заданий семилетки и о первых бригадах коммунистического труда на предприятиях города. Пожелаем им успеха в этом увлекательном и благородном деле!

Кадры из фильма «Когда он остается без надзора»



Озорник напуган — идет учитель... Надо бежать



Застрял!..

ПЕРВЫЕ «ИГРОВЫЕ»

Не скроем, выруские кинолюбители мечтают и о собственных художественных фильмах. И не только мечтают, но и делают первые шаги в этой наиболее трудной области кинотворчества.

Известно, что подобные попытки кинолюбителей-одиночек и самодеятельных студий нередко встречают скептическое или в лучшем случае довольно прохладное отношение. Некоторые представители кинематографической общественности ратуют даже за то, чтобы положить конец «любительским упражнениям» в игровом кино: стоит ли, мол, тратить время и пленку на слабенькие, дилетантские, мнимохудожественные фильмы, каких мы видели немало на различных смотрах кинолюбительства?

Думается, однако, что такая позиция скептиков, не верящих в возможности любительской художественной кинематографии, неверна.

Иное дело,— что главным и наиболее плодотворным направлением развития кинолюбительства бесспорно является документальное кино со всеми его жанрами и разветвлениями.

Но надо ли настойчиво сдерживать стремление кинолюбителей к художественному творчеству только потому, что результаты их первых опытов часто еще оказываются бедными, с точки зрения большого искусства?

Вряд ли в этом есть необходимость.

Да, кинематографическая самодеятельность гораздо сложнее, чем музыкальная и театральная.

Создать игровой фильм труднее, чем поставить спектакль любительскими силами. Но зато, если художественным кинотворчеством займутся люди с искрой подлинного таланта, если — пускай не сразу — они овла-

деют азбукой мастерства, какие отрадные и значительные плоды принесет их работа!

Вот почему, предостерегая кинолюбителей против преждевременного увлечения «игровизмом» и напоминая им, что художественное творчество требует высокой культуры, серьезного овладения мастерством, не стоит расхолаживать тех, кто тянется к этому творчеству.

Дерзай, выдумывай, пробуй, но помни, что, приступая к созданию игрового фильма, ты берешься действительно за труднейшую задачу (кто-то верно заметил, что самодеятельность не терпит самонадеянности). Отнесись к этой задаче серьезно и ответственно... Прочитай книги об искусстве... Посмотри фильмы лучших киномастеров — не для того, чтобы копировать их художественные приемы, а затем, чтобы понять природу киноискусства... Многократно проверь весь ход своих творческих мыслей, раньше чем взяться за кинокамеру!

Такими советами обмениваются и кинолюбители Выру, которые — надо отдать им справедливость — отнюдь не страдают самонадеянностью и зазнайством.

Художественные фильмы выруских студий — это только проба сил, первые попытки овладеть основами техники съемки, актерского мастерства, грима, монтажа... И в таком плане они бесспорно интересны.

Очень правильно поступили вырусцы, начав с фильмов о детях. Здесь гораздо легче решаются актерские проблемы: естественность и непринужденность исполнителей восполняют нехватку артистического мастерства. Обе первые игровые картины, созданные в Выру, — короткие юмористические и по-своему назидательные киношутки, высмеивающие юных нарушителей порядка.

На бесхитростном сюжете построена комическая лента «Когда он остается без надзора». Юный герой комедии двуличен: в присутствии матери или учителя он — «примерный мальчик», но стоит старшим отвернуться, и он ведет себя как отъявленный сорванец. И, разумеется, в конце концов он попадает впросак: при попытке скрыться после очередного озорства он застревает между планками забора и не может спастись от разоблачения.

Другой фильм начинается сразу с кадров... Идет урок в классе, но один из школьников занят явно предосудительным делом — он вырезает перочинным ножом на парте свое имя: Рауль Рабайя. Доска парты с нацарапанными на ней буквами и становится заглавным титром фильма (в этой маленькой находке сказалась изобретательность авторов картины, которая проявляется потом и в остроумном монтаже ряда сцен).

Кадры из фильма «Рауль Рабайя»

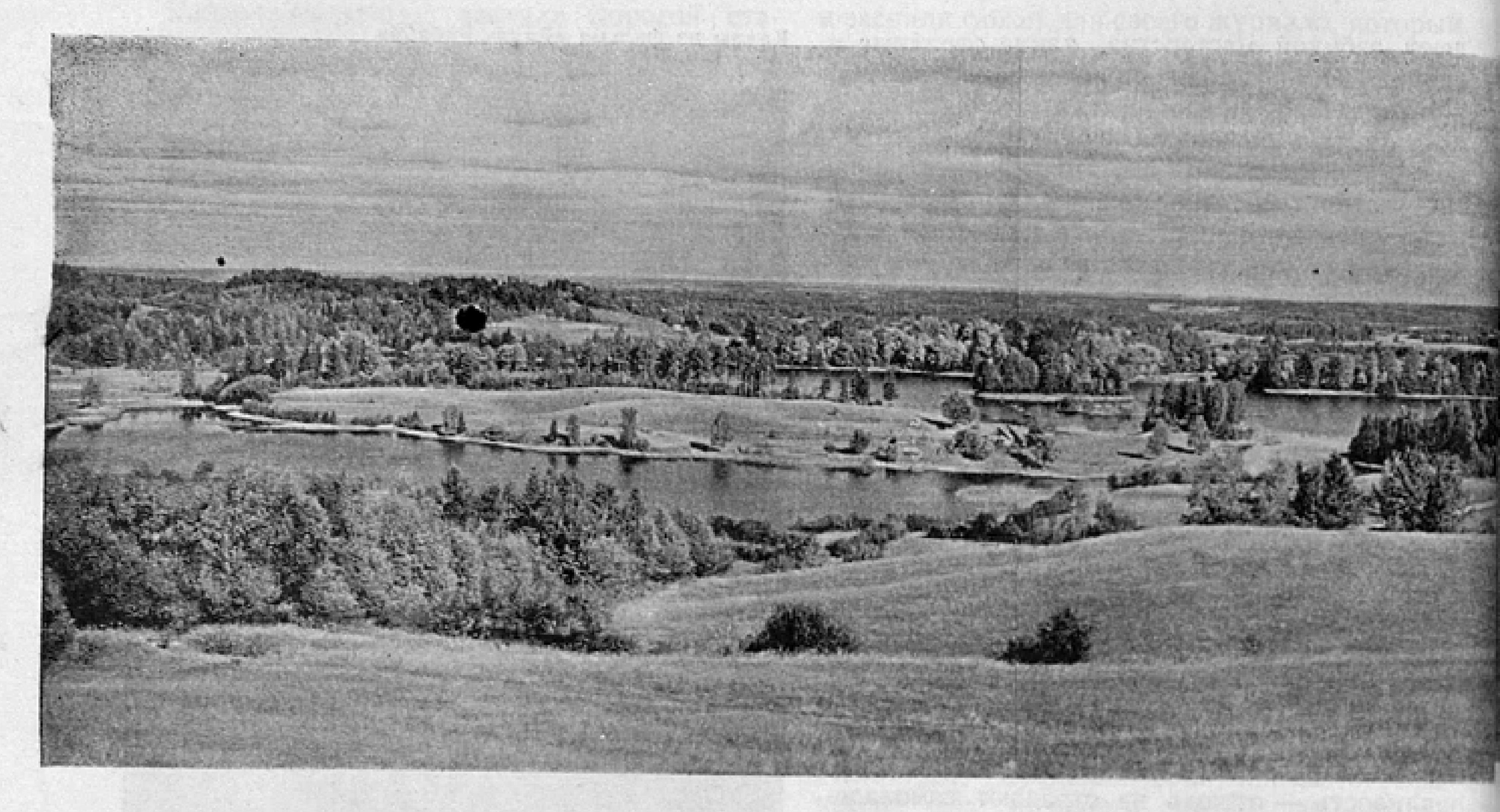


С этого фильм начинается. Имя героя, вырезанное на парте, станет заглавным титром



Рауль Рабайя «развлекается»...

Киношутка «Рауль Рабайя» (студия Дома пионеров, сценарий и режиссура Мати Рейнумяги, оператор Олаф Отсинг, звукотехник Тойво Лепик, художник Урмас Плоомипу) рассказывает о том, как школьник Рауль (которого играет юный актер-любитель Калле Кеслер) попал под влияние некоего парня-«стиляги», как тот пытался научить Рауля курить и озорничать и наконец всучил ему истрепанную книжицу о похождениях пира-



Эта панорама составлена из трех кадров видового фильма, снятого Хиллар

тов, найденную среди старой макулатуры. Рауль увлекается дрянной книжкой и даже видит пиратов во сне. Дело кончается комедийной сценой, в которой Рауль, запустивший школьные занятия, тщетно силится произвести сложение дробей на классной доске и оказывается посрамленным лукавой девчонкой-одноклассницей.

Все это сыграно весело и непосредственно, в духе эксцентрической комедии и очень живо воспринимается детской аудиторией.

В Выру нет недостатка в даровитых юных актерах и операторах. Гораздо хуже обстоит дело с режиссурой и кинодраматургией. В маленьком городе нет ни писательской организации, ни постоянно действующего театра, которые могли бы оказать помощь начинающим кинематографистам. Конечно, полезные советы могли бы дать им писатели, живущие в столице республики, и театральные режиссеры из соседних районов, и в первую очередь таллинские кинематографисты. Но пока что кинолюбители Выру по существу предоставлены сами себе. Они даже, пожалуй, гордятся этим: «все делаем сами».

Гордость эта понятна. И все же в такой чрезмерной изоляции нет особого смысла. Разумеется, было бы неверно подменять профессиональными силами то или иное звено кинолюбительского коллектива. Однако из этого вовсе не следует, что надо отказаться от консультаций и художественного руководства опытных мастеров литературы и кино. От такой помощи кинолюбительское движение только выиграет и отнюдь не станет менее самостоятельным.

КРАСОТА РОДНОГО КРАЯ

Разговор о творчестве кинолюбителей Выру был бы неполным, если бы мы не остановились еще на некоторых киножанрах, получивших здесь широкое развитие. Среди них на одном из первых мест — видовые и туристские фильмы.

Посмотрите подряд эту серию кинокартин, и вы получите не только внешнее представление о своеобразном облике эстонских сел и городов, но с необычайной силой ощутите их красоту. Двигаясь вместе с туристами-кинолюбителями по дорогам республики, вы почувствуете поэтическое обаяние природы этого края.

С большой любовью к родным местам сделан очерк студии «Семилетка», который называется «На велосипедах по Эстонии».



Уси. Движение камеры помогает ощутить красоту пейзажа южной Эстонии

Этот очерк, снятый молодым рабочим-кинолюбителем Ильмаром Нульком, рассказывает о том, как автор и двое его приятелей Аро Мелло и Рейн Петтаи совершили поездку на велосипедах из Выру в Таллин и обратно. Оригинально начало фильма: трое юношей один за другим появляются на экране и выходят со среднего плана на сверхкрупный. Вот они — путешественники. Затем мы видим их склонившимися над картой. На этой крупно снятой карте появляется изображенный с помощью мультипликации маршрут поездки...

Картина сделана так, что зрители все время ощущают себя участниками путешествия: любуются чудесными ландшафтами, посещают развалины старинных замков, смеются над забавными дорожными происшествиями, отдыхают вместе с туристами у костра.

Для характеристики кинематографического языка этого очерка перескажем только один его фрагмент.

На экране дорожная доска с надписью «Таллин»— въезд в столицу республики. Вместе с путешественниками мы поднимаемся на какую-то высокую точку и оттуда глядим на город. Следует длинная, впечатляющая панорама по крышам таллинских зданий, позволяющая ощутить силуэт города. После этого молодые путешественники смотрят в бинокль вниз, на городские улицы. И тут же кинокамера переносит нас в гущу городского движения.

Весь этот фрагмент может служить образцом хорошо задуманного и осуществленного съемочного плана, точного монтажного мышления.

Великолепны осенние пейзажи в фильме Хиллара Уси «По туристским дорогам Хаани». Но особо стоит упомянуть снятый им же киноочерк «От Пюхаярве до Пейпси». Здесь Уси выступает как зрелый художник. Его пейзажи не просто красивы: широкие ландшафты, снятые то с холмов, то с движущейся лодки через камыши, то с опушки леса через стволы упавших деревьев, то на утренней заре, то на закате, воспроизводят не «бездушный лик» природы, а ее поэтическое существо.

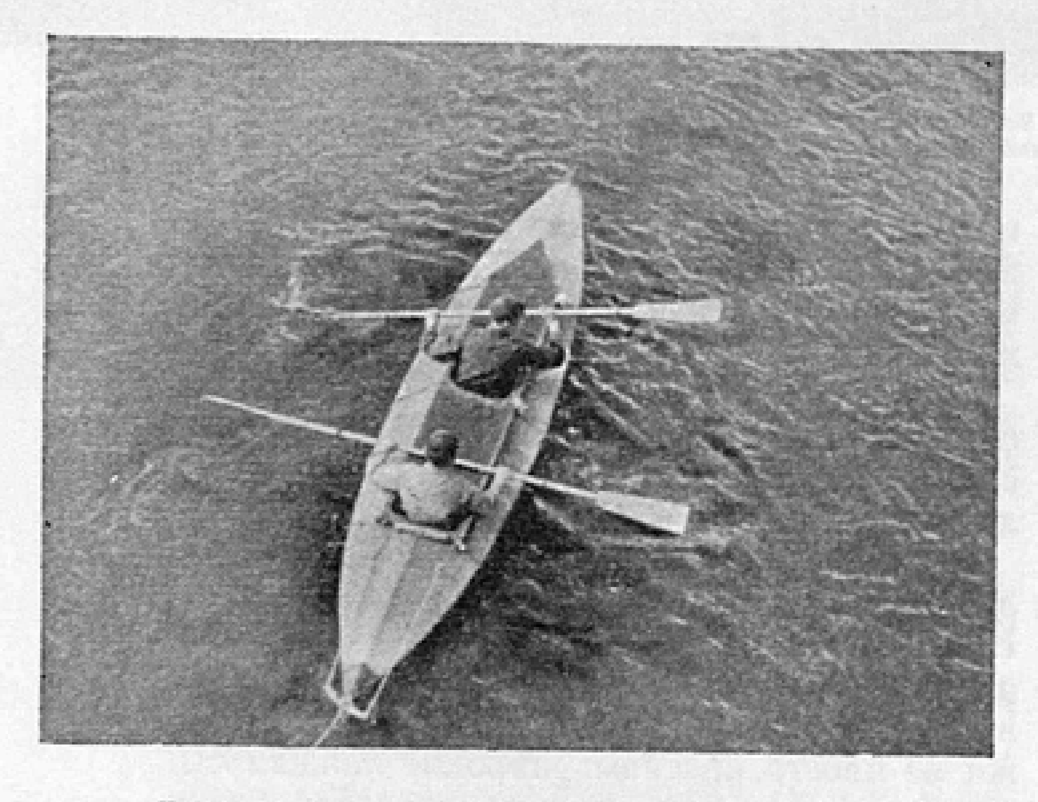
Любовно сняты автором очерка города и села, памятные места боев за освобождение Эстонии.

Органичной частью художественного языка фильма являются монтажные переходы — такие, например, как сочетание кадров, запечатлевших колеблемые ветром волны хлебов на колхозном поле и озаренные солнцем буруны на Чудском озере.

С КИНОКАМЕРОЙ ПО РОДНОМУ КРАЮ
«От Пюхаярве до Пейпси» (кадры из фильма)



Туристы выходят в поход



Часть путешествия они совершают на байдарках



По пути кинолюбители снимают не только пейзажи, привалы у костра, но и интересные встречи, картины труда и быта. Вот один из таких кадров: на лесосплаве

А в дикторском тексте с прекрасными мелодиями народных песен сочетаются и живой комментарий, и к месту рассказанная автором народная легенда, и веселая шутка.

Теперь Хиллар Ууси пробует свои силы в цветном кино. Созданная им картина «Золотая осень» (с текстами из стихов русских и эстонских поэтов) показывает, что он успешно овладевает цветовой палитрой.

КАК РОЖДАЛСЯ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЙ ФИЛЬМ

Проезжая по широким асфальтовым шоссе Эстонии, вы часто обращаете внимание на дорожные столбы со странной надписью: «Сбор учеников». Загадка этих надписей разъясняется просто: в республике много маленьких поселков, состоящих из трех-четырех домов и не имеющих школ. Дети, живущие в таких поселках, по утрам направляются к ближайшему шоссе, и любая машина, проезжающая мимо «сборного пункта», обязана довезти их до школы. Но ясно, что школьникам приходится выходить из дома загодя, и нередко (когда повезет с транспортом) они появляются в классе за час или два до начала занятий. Чем же занять их до первого звонка? Об этом много думал молодой учитель Вайно Рауба. Страстный художник, он сумел привить своим ученикам любовь к рисованию, и часы до начала уроков были посвящены этому увлекательному делу.

Но кроме рисования у Вайно Рауба есть еще одна страсть: кино. До поступления в Тартуское училище изобразительного искусства, которое он недавно окончил, Рауба работал киномехаником. Ему довелось видеть немало мультфильмов. И вот у молодого учителя возникла идея: почему бы в свободные часы не сделать с юными художниками рисованный фильм? Почему бы не создать целую серию детских рисунков, которые можно «оживить», заснять на пленке? Эта идея была восторженно встречена ребятами.

Так появился первый мультипликационный фильм из серии «Веселые истории».

Непритязательные детские рисунки пришли в движение и ожили на экране. Прелесть детского рисунка — со всей его наивностью и непосредственностью — придает этой картине необычайное своеобразие и свежесть. Как отличается то, что делают Вайно Рауба и его ученики, от штампов, увы, укоренившихся в наших профессиональных мульти-

пликационных фильмах! Пусть работа эстонских школьников еще технически несовершенна, но можно без преувеличения сказать, что она расширяет горизонты мультипликационной кинематографии, показывает, как велики еще не использованные ею возможности.

Сейчас Вайно Рауба и школьные кинолюбители увлечены новым планом: они хотят оживить еще одну серию детских рисунков, на этот раз сделанных мелом на школьной доске. По всей вероятности, это тоже будет интересно.

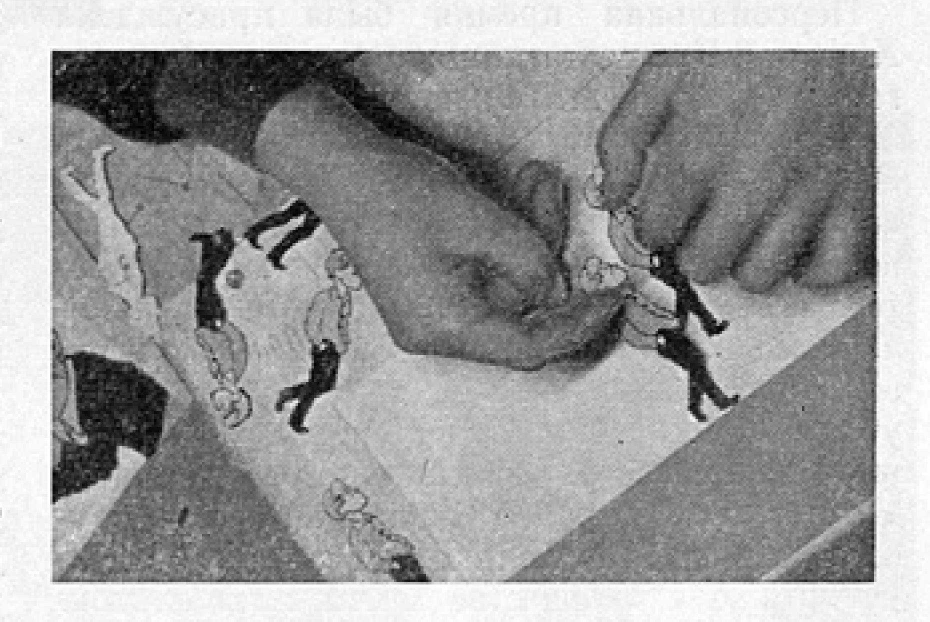
Два десятка юных кинематографистов-художников с радостью собираются во внеучебные часы в красивом здании школы нового совхоза Миссо (неподалеку от Выру) и с увлечением отдаются любимому делу.

Впрочем, студийная марка «Миссо-фильм», по-видимому, будет прославлена не только рисованными фильмами. Совхоз Миссо быстро строится: вокруг центральной усадьбы, где расположен Дом культуры, сооружаются жилые дома городского типа, а немного подальше — механизированные коровники и другие производственные помещения. Работники совхоза многое делают для того, чтобы с честью выполнить свой долг пред страной.

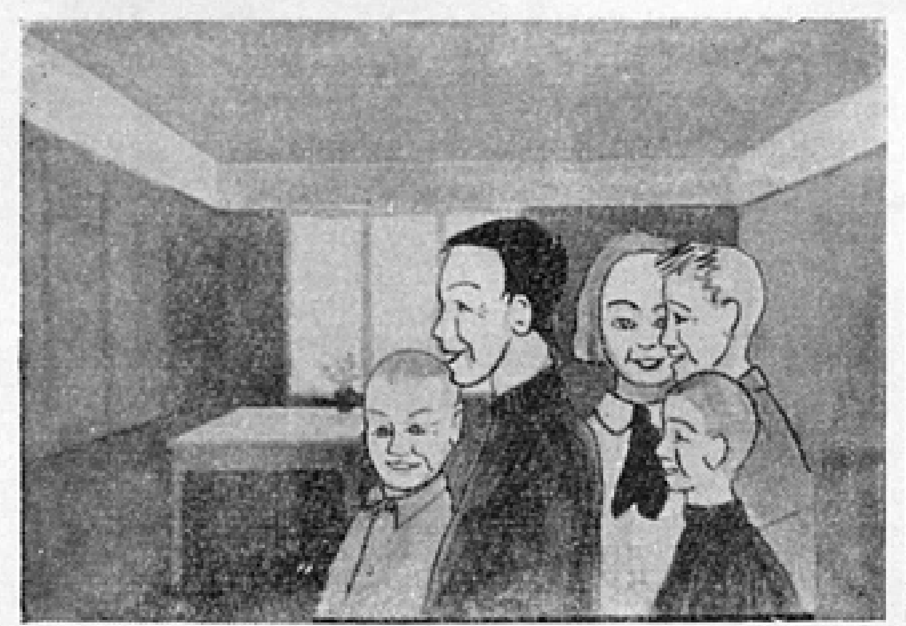
Поэтому школьные кинолюбители решили выпускать экранный журнал. Их воодушевляет мысль о том, что журнал о сегодняшней жизни совхоза Миссо увидят не только их земляки в местном Доме культуры, но и зрители Выру, Таллина и многих других городов республики.

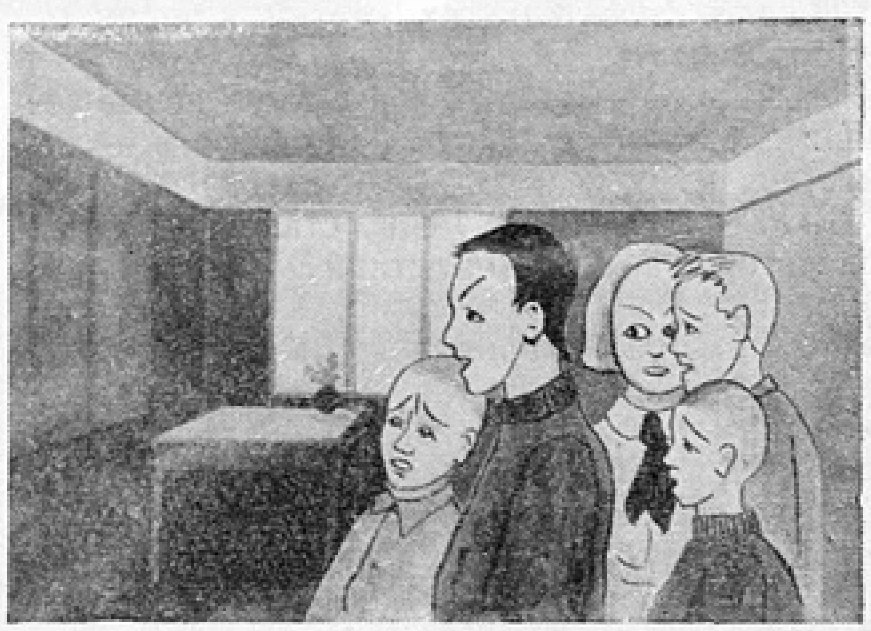


Вайно Рауба показывает своим ученикам фон будущего мультипликационного кадра



Эти фигурки должны прийти в движение





Кадры из мультипликационного фильма «Веселые истории» — первой работы учеников школы совхоза Миссо. Много раз нужно нарисовать персонажей фильма, чтобы они ожили на экране

МАРКА СТУДИИ

Дух взаимопомощи, характерный для кинолюбителей Выру, сочетается с творческим соревнованием: каждому, естественно, хочется, чтобы фильм с маркой его студии был самым удачным, самым ярким и интересным.

Это дружеское соревнование способствует общему творческому подъему самодеятельного искусства.

На республиканском смотре любительских фильмов в конце прошлого года произведения выруских кинематографистов получили множество наград: жюри отметило кинообозрение студии «Выру-фильм» и киножурналы студий 1-й и 3-й семилетних школ, художественный фильм «Рауль Рабайя», рисованную картину студии «Миссо-фильм» и другие работы.

Персональная премия была присуждена Хиллару Ууси за активную творческую и организаторскую деятельность.

Широкий интерес к кинолюбительству в Выру не носит характера случайной, временной вспышки. Он не угасает, а растет. Все новые и новые люди приходят в кинематографические студии и кружки. Движение кинолюбителей привлекает в свои ряды культурные силы района: вслед за педагогами его участниками становятся журналисты, работники районного радио. Например, корреспондент эстонского радио Сильвер Анико, живущий в Выру, не только рассказал в своем репортаже о творчестве местных кинолюбителей, но и сам увлекся созданием фильмов: он пишет живые, остроумные дикторские тексты и сам же их читает, участвует в создании сценариев любительских картин и помогает их озвучивать.

Сейчас тут уже не редкость — целые семьи кинолюбителей, чтобы не сказать — династии.

Вслед за Эвальдом Рейно стал заправским оператором его сын, 14-летний Эльвард. Впрочем, круг его интересов довольно широк: он и фанфарист пионерского отряда, и участник пионерского патруля, и инструктор фотокружка — работы по горло, не говоря уже об учебных занятиях. Но кинотворчество больше всего влечет Эльварда. Он уже снял множество сюжетов: прием в пионеры у памятника Ленину, и «Клуб интересных встреч», и многое другое. Между отцом и сыном возникло даже негласное соревнование: кто снимет больше и лучше...

Несколько по-иному сложилась «кинематографическая биография» семьи Плоомипу. Здесь первым вступил на стезю кинолюбительства 18-летний Урмас, ученик школы рабочей молодежи и художник местного кинотеатра. Он начал снимать кукольный фильм, помогал оформлять первые игровые картины. Его мать Айно Плоомипу — заведующая учебной частью одной из выруских школ—с юмором рассказывает о том, как изумился сын, когда она впервые вооружилась киноаппаратом. Урмас явно не верил в ее способности. Тем не менее Айно Плоомипу смело приступила к делу и сняла картину «Пять тысяч километров на «Икарусе». Это своеобразный кинодневник поездки по пяти союзным республикам, совершенной вырускими туристами во время летних отпусков на автобусе марки «Икарус». Поначалу, работая над фильмом, Айно Плоомипу предназначала его только для самих участников поездки и их друзей. Но путешествие оказалось настолько интересным, что со всех сторон поступали новые и новые заявки на просмотр картины. Айно Плоомипу использовала ее как наглядную иллюстрацию к своим географическим лекциям, с которыми она время от времени выступает перед местными жителями. Создательница картины не удовлетворена своей первой работой: все снято слишком отрывочно, много технических ошибок. «Но теперь я знаю, как снимать»,— добавляет она. И свой летний отпуск Айно Плоомипу посвящает созданию нового географического фильма, который обещает быть более полноценным.

Кстати сказать, почти никто из выруских кинолюбителей не рассматривает свою работу над фильмом только как развлечение. Почти во всех случаях эта работа служит определенной цели. Так, директор Дома пионеров Харри Лююс создал фильм «Пионерское лето»— инструктивно-методическую картину о летней пионерской работе. Этот фильм демонстрировался в пионерских организациях Таллина и ряда районных центров. Его просмотрели сотни зрителей. Теперь Харри Лююс работает над новой инструктивной картиной в помощь пионерским отрядам и дружинам.

Рабочие-кинолюбители трудятся над фильмами о лучших рационализаторах, о передовом техническом опыте.

Конечно, не все любительские фильмы носят узкоутилитарный характер. Да это и не требуется. Значение таких картин гораздо шире.



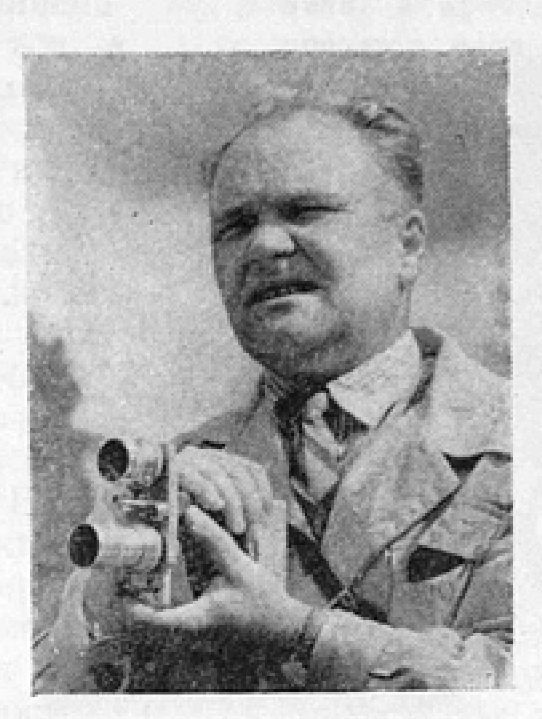
Хиллар Ууси разглядывает пленку после проявки



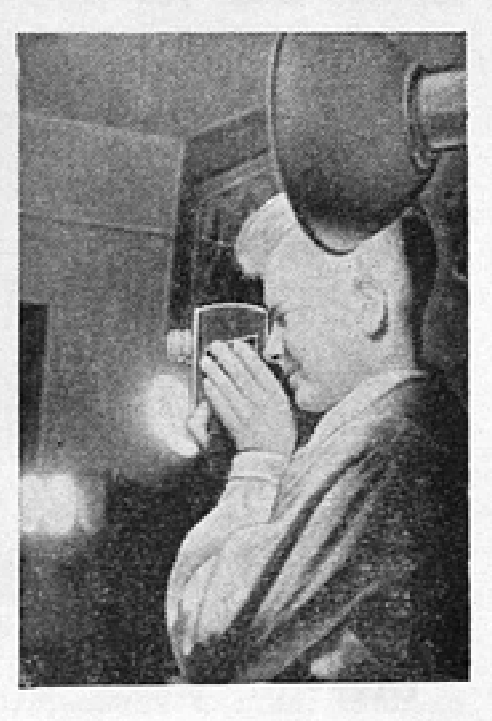
Директор Дома пионеров Харри Лююс увлечен киносъемкой в пионерском лагере



Молодой рабочий кожевенного завода Ильмар Нульк в киностудии



Эвальд Рейно ищет точку для съемки



Его сын Эльвард следует примеру отца. Он — младший из кинолюбителей Выру — снял уже много интересных сюжетов

Первый цветной фильм проявлен. Тойво Лепик и Урмас Плоомипу смотрят: что же получилось?





Трудно сделать мультипликационный кадр... Каждую точку надо снять отдельно! На экране этот пунктир оживет и покажет маршрут участников путешествия — героев фильма «На велосипедах по Эстонии»



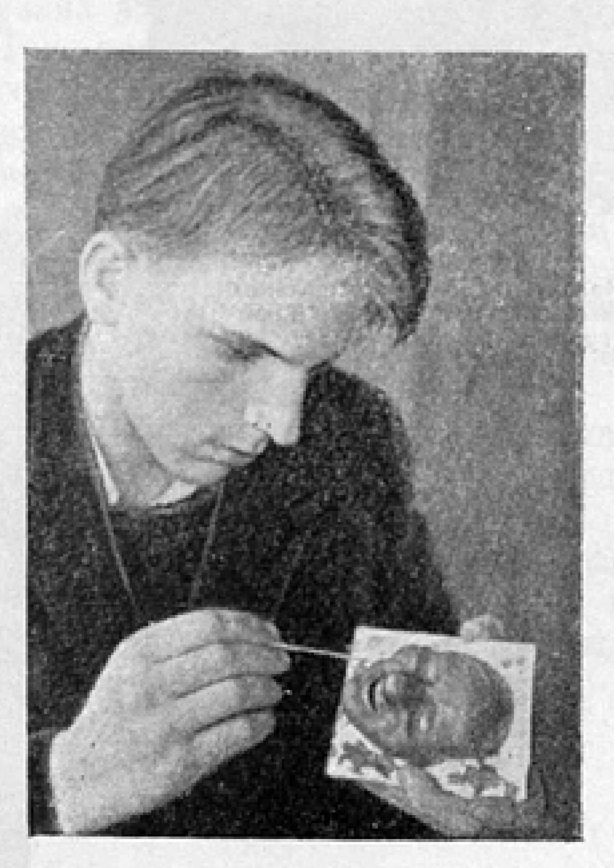
«Мама, покажи еще раз свою картину!» — просит герой фильма «Игрушечная автомашина» свою мать, учительницу Эллу Кюбар — режиссера и оператора этого фильма





Журналист Сильвер Анико прослушивает магнитофонную запись текста и музыки к новому фильму

Режиссер Вирве Рейман (вверху—первая слева) и оператор Таллинской студии Эвальд Вагер (на нижнем снимке второй справа) обсуждают фильмы кинолюбителей Выру



Урмас Плоомипу делает куклу для объемной мультипликации

Даже обычные видовые фильмы, если они хорошо сделаны, представляют немалую ценность не только как наглядные пособия для изучения родной страны, но и как средство воспитания высокого вкуса, как произведения, вырабатывающие любовь к прекрасному.

Эту сторону любительского киноискусства трудно переоценить. Лучшие фильмы, созданные самодеятельными кинематографистами, непосредственно участвуют в эстетическом воспитании зрителей. И вместе с тем работа над такими фильмами эстетически воспитывает самих кинолюбителей, учит их видеть и воспроизводить подлинную красоту жизни.

Надо помнить и о том, что кинолюбительство имеет первостепенное значение для выявления талантов и подготовки кадров профессиональной кинематографии. Вот где мощные и непрерывно растущие резервы нашего киноискусства! Сегодняшние школьники, самостоятельно ставящие, снимающие и монтирующие кинокартины, завтра придут в кинематографические вузы. Разумеется, не все, а наиболее одаренные из них станут киномастерами высокого класса.

Сейчас Всесоюзный государственный институт кинематографии испытывает немало трудностей при определении профессиональной пригодности юношей и девушек, желающих посвятить себя киноискусству. Легче Литературному институту: он может потребовать от своих абитуриентов написанные ими очерки, рассказы, стихи и по ним судить о творческих способностях начинающих литераторов. ВГИК до сих пор не мог потребовать от тех, кто подает заявления о приеме на режиссерский или операторский факультеты, самостоятельно сделанных ими фильмов. Недалек тот день, когда такая возможность станет реальностью. И это несомненно поможет поднять подготовку кинематографических кадров на новую высоту.

«ВЫ ДУМАЕТЕ, Я ВОРЧУН?»

Было бы очень приятно закончить этот репортаж о кинолюбительстве в Выру в мажорных тонах. Но, увы, все сказанное отнюдь не означает, что с развитием «низового» кинолюбительского движения дело обстоит благополучно. Нет, в эту бочку меда, увы, силой обстоятельств добавляется ложка дегтя, и притом не одна.

Резкие и справедливые нарекания вызывает положение с пленкой и аппаратурой для кинолюбителей.

Казалось бы, что съемочной аппаратуры хватает. Эстонские кинолюбители приобрели множество съемочных аппаратов «Киев», но... Как жаль, что работники предприятия, которое производит эти кинокамеры, не слышали вместе с нашей выездной редакцией страстных обличительных монологов Хиллара Ууси и его товарищей по их адресу!

Впрочем, они, так же как редакции газет и журналов, наверняка получают множество писем с нелестными оценками качества их продукции. Эти оценки нашли отражение даже в художественной литературе.

Вот как описывает переживания с кинокамерой «Киев» видный эстонский писатель — и пылкий кинолюбитель — Юхан Смуул в своей «Ледовой книге» (речь идет о попытке автора снять кадры бушующего шторма во время путешествия на корабле):

«Я взял свой узкопленочный киноаппарат и взобрался на верхний мостик. Вода обдавала меня и здесь. Физик, которого зовут Борей, милый и отзывчивый молодой человек, был со своим «Киевом» уже здесь... Я попросил у него помощи. Мы не разговаривали, а кричали. Он, как более опытный оператор, взял аппарат, а я должен был его удерживать. Удерживаю, но заедает кассета. Вставляем новую — снова заедает. Третья, и последняя, кассета начинает крутиться исправно...»

Описав свои дальнейшие злоключения при этой съемке, Юхан Смуул добавляет:

«Мы поспешили скрыться от ветра и принялись сообща поносить кассеты «Киев». Они в самом деле неудачные и подводят даже специалистов. У меня они украли 45 метров самого настоящего шторма. Я еще, наверно, хлебну горя со своими двумя с половиной тысячами метров и особенно в Мирном. К тому же у меня только три кассеты, а двум из них нельзя доверять».

А сколько метров драгоценной пленки, сколько неповторимых кадров кинорепортажа «украли» у кинолюбителей Выру злосчастные кассеты «Киева»!

Хиллар Ууси и его друзья, чуть не плача, вспоминают прекрасные сюжеты, которые вовсе не удалось заснять или которые оказались браком из-за причуд плохо сработанной кинокамеры.

Если таково положение со съемочной аппаратурой, которая — какая ни на есть — все же имеется, то еще большие трудности возникают с другими видами любительской техники.

Попробуйте, например, даже имея на это средства, приобрести копировальный аппарат для 16-*мм* и 8-*мм* пленок. Кинолюбители Выру месяцами обивают пороги торговых организаций, пишут письма во все концы, но без всякого результата. А между тем, если многое другое для обработки фильмов

можно сделать кустарным способом, то изготовить своими руками хороший копираппарат при отсутствии необходимых материалов и станков невозможно.

И наконец, самое главное — пленка. В результате удивительного равнодушия производственных и торгующих организаций к растущим нуждам кинолюбителей не только в Выру, но и в Таллине невозможно купить ни одного метра узкой пленки. А без пленки как же снимать?

— Вы думаете, я ворчун? — спрашивает Хиллар Ууси, излагая все эти жалобы.— Вовсе нет. Но становится обидно, когда подумаешь, какие прекрасные сюжеты мы упускаем из-за техники и пленки!

Нужно ли говорить, что в нашей стране есть все возможности для того, чтобы удовлетворить в общем довольно скромные запросы кинолюбителей. Дело только в том, чтобы органы, ведающие производством пленки и кинотехники, проявили к их нуждам серьезное внимание.

Таковы самые крупные трудности; есть и другие, более мелкие, так сказать, местного значения. Например, кинолюбители Выру лишены помещения, где они могли бы оборудовать свою основную базу, устроить хотя бы маленький, но настоящий просмотровый зал.

Выруский райком КП Эстонии и другие районные организации уделяют серьезное внимание кинолюбительству, но проблема помещения до сих пор не решена. Впрочем, руководящие работники района обещают, что в недалеком будущем кинолюбители получат постоянное пристанище.

Многое мог бы сделать для кинолюбителей Союз киноработников Эстонии. Хорошую, большую работу уже сейчас ведет оператор Эвальд Вагер, возглавляющий комиссию по кинолюбительству в Союзе. Он трижды приезжал в Выру и дал местным кинематографистам ценные консультации по технике и мастерству съемки. Побывала здесь и режиссер Вирве Рейман. Их примеру должны последовать другие творческие работники Таллинской киностудии. Для каждого из них помощь развитию кинолюбительства должна стать своим, кровным делом.

«ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ»

Обо всем этом говорилось в ходе оживленной беседы «за круглым столом», в которой приняли участие представители выездной редакции нашего журнала, кинолюбители Выру, руководящие работники районных организаций, а также приехавшие из Таллина ответственный секретарь Оргбюро Союза работников кинематографии Эстонии В. Рийс и оператор Э. Вагер.

Член редколлегии журнала «Искусство кино» А. Новогрудский, проанализировав достоинства и недостатки фильмов выруских кинолюбителей, выдвинул в своей речи ряд принципиальных вопросов, касающихся дальнейшего развития кинолюбительства, использования его огромных возможностей для идейно-воспитательной работы и эстетического воспитания широких кругов зрителей, а также дальнейшего укрепления связей кинолюбительского движения с жизнью района и всей республики.

Кинолюбители — участники беседы — взыскательно и самокритично оценивали результаты своих первых опытов.

— Движение кинолюбителей у нас быстро развивается вширь,— верно заметил Х. Ууси.— Нисколько не тормозя такое развитие, мы обязаны теперь главной своей задачей считать борьбу за повышение качества фильмов. Для того чтобы совершенствовать мастерство начинающих кинематографистов, надо наладить не только более интенсивный обмен опытом, но и квалифицированный инструктаж.

Ууси выдвигает вопрос о том, чтобы издавалось больше инструктивной литературы для кинолюбителей, больше книг и брошюр, написанных в популярной, доходчивой форме. Такой литературы еще очень мало на русском языке и почти вовсе нет на эстонском.

Оратор подчеркнул, что и по содержанию и по форме фильмы советских кинолюбителей должны стать лучшими в мире и с честью выходить из любого соревнования на международных конкурсах.

В. Рийс, отметив успехи выруских кинолюбителей, указал на особое значение самодеятельного киноискусства для выращивания национальных кадров киноработников Эстонии. Он высказал пожелание, чтобы республиканское Министерство культуры и руководящие органы профсоюзов проявляли больше заботы об этой области народного творчества.

О том, какое значение имеет работа над фильмами для развития художественных вкусов и навыков молодого поколения, говорила А. Пломмипу.

В этой связи участниками беседы был затронут вопрос о том, что уже в средней школе наряду с изучением литературы необходимо давать детям элементарные знания о киноискусстве.

Э. Рейно, В. Рауба, учительница Э. Кюбар и другие кинолюбители поделились с участниками беседы дальнейшими планами.

Э. Вагер рассказал о широком размахе кинолюбительства во всей Эстонии.

(Кстати сказать, на Международном фестивале кинолюбителей, который проходил в то время в чехословацком городе Марианске Лазне,

таллинский инженер А. Богданов получил премию за свою туристскую картину.)

Много говорили собравшиеся и о том, что кинолюбители района, как принято выражаться, варятся в собственном соку: они не видят произведений самодеятельного искусства, созданных не только в других республиках, но и в других районах Эстонии.

Тут же была высказана идея о том, чтобы устроить именно в Выру смотр или фестиваль любительских фильмов трех прибалтийских республик.

Забегая вперед, отметим, что такая идея встретила горячую поддержку у районных организаций. В беседе с представителями редакции первый секретарь Вырусского райкома КП Эстонии А. С т р и ж сказал: «Если подобный смотр будет организован, мы сделаем все, чтобы он прошел успешно. Будущей весной или летом мы будем рады принять в нашем городе делегации кинолюбителей Эстонии, Латвии, Литвы и других союзных республик».

С интересной, содержательной речью перед участниками встречи «за круглым столом» выступил секретарь райкома КП Эстонии А. Ц и р к. Он говорил о большом политическом значении кинолюбительства, о важности использования любительских фильмов как острого орудия наглядной пропаганды, дал ряд ценных советов относительно тематики фильмов, посвященных жизни района на втором году семилетки.

Беседа «за круглым столом» и предшествовавший ей просмотр двух десятков любительских фильмов позволили подытожить творческие успехи кинолюбителей Выру, выдвинуть перед ними новые задачи и обменяться мнениями о том, как быстрее устранить препятствия на пути дальнейшего развития самодеятельного кинотворчества.

ТОЛЬКО НАЧАЛО!

Кинолюбители города немало сделали, но это только начало.

Не подлежит сомнению, что их труд принесет еще большие плоды, если удастся решить ряд назревших организационных и технических проблем.

Совершенно ясно, что кинолюбительство, как одна из важных форм общественной активности и художественной самодеятельности, не нуждается в искусственных подпорках, но оно требует постоянного внимания и заботы со стороны тех, от кого зависит его дальнейший рост.

Мы уже упоминали о том, что местным кинолюбителям могла бы оказать неоценимое содействие Таллинская киностудия. Ведь она заинтересована в этом не только с точки зрения подготовки будущих кадров, но и в ином плане. Как мог бы обогатить эстонские киножурналы живой репортаж десятков добровольных рабочих и колхозных кинокорреспондентов! Сейчас этому препятствуют чисто технические трудности, но, приложив некоторые усилия, их можно преодолеть, было бы только желание!

А телевидение! Многие любительские работы могли бы послужить украшением его программ... Сейчас они используются на телевидении лишь от случая к случаю. Виною — все те же технические препятствия. Не следует ли работникам республиканского телевидения подумать над тем, как быстрее устранить эти препоны и открыть широкую дорогу любительским фильмам на телевизионный экран?

Уважаемые товарищи из Союза писателей Эстонии! Какой радостью и поддержкой для кинолюбителей было бы ваше участие в их работе! Почему бы Вам, дорогой товарищ Юхан Смуул, в свободное время не завернуть в город Выру и не помочь энтузиастам кино в разработке их литературных планов? Ей-ей, такая поездка была бы двусторонне полезной: она наверняка дала бы Вам, как талантливому и зоркому писателю, немало интересных материалов для будущих Ваших произведений.

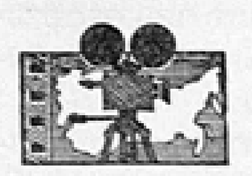
Уважаемые товарищи из тартуского театра «Ванемуйне»! Ваш творческий труд пользуется заслуженной славой далеко за пределами республики. В вашем театре собраны прекрасные режиссерские и актерские силы. Почему бы вам также не побывать в Выру (ведь туда ежедневно ходит автобус из вашего города!) и не помочь кинолюбителям овладеть основами режиссерского и актерского мастерства?

И, наконец, уважаемые товарищи из Главкультснабсбыта в Москве! Кому, как не вам, надлежит принять самые решительные меры, чтобы обеспечить кинолюбителей техникой и пленкой? Этого ждут от вас энтузиасты самодеятельного кино не только в Выру, но и в сотнях других городов.

Сейчас кинолюбительство приобрело в нашей стране такие масштабы, что никто не вправе отмахиваться от него, как от дела второстепенного, не стоящего внимания.

Самодеятельное народное киноискусство — громадная сила, и ничто не должно препятствовать его дальнейшему росту.

НАРОДНЫЕ КИНОФЕСТИВАЛИ



Наш современник на экране

ПО СТРАНИЦАМ ГАЗЕТ

Много внимания уделили народным фестивалям областные газеты. Мы приводим лишь краткие выдержки из опубликованных ими материалов.

УРАЛЬСКИЙ РАБОЧИЙ

«Пять дней свердловчане знакомились с новыми произведениями киностудии «Мосфильм». Им есть что сказать авторам и участникам этих картин. На встречах завязывались непринужденные беседы. Несомненно, они помогут не только зрителям разобраться некоторых вопросах кинематографии, но и деятелям кино понять запросы зрителей.

Зрители горячо одобрили проведение кинофестиваля на тему «Наш современник на экране». Но они предъявили и справедливые претензии к его организаторам. Не удовлетворяло, частности, число сеансов — по два в день. Из-за этого многие не могли попасть на все просмотры».



«Встречи на кинофестивале не носили парадного характера. Это были заинтересованные обсуждения важных вопросов нашего искусства. Не обошлось и без взаимных претензий. Зрители отмечали что еще проникает иногда на экраны серость и фальшь, с которыми надо ести беспощадную борьбу. Кинематографисты высказали ряд замечаний в адрес проката».

ПРИОКСКАЯ ПРАВДА

«Завершая кинофестиваль в Рязанской области, мастера экрана решили побывать и у тружеников села, по душам поговорить о том, что интересует зрителя, что бы он хотел видеть в кино. В полдень на луга совхоза «Пролетарский» съехались сотни рабочих, были здесь и колхозники соседних сельхозартелей»

Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР совместно с Министерством культуры РСФСР провели этим летом ряд народных кинофестивалей. Они были посвящены одной теме: «Наш современник на экране». Это определило и отбор фильмов. Зрителям были показаны новые картины — «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Неподдающиеся», «Люди на мосту», «Все начинается с дороги», «Сережа», «Русский сувенир», «Девичья весна», «Колыбельная». Большинство сеансов строилось по принципу Большой кинопрограммы, в которую наряду с художественными включались документальные, научно-популярные и мультипликационные фильмы.

Народные кинофестивали проходили в трех областях: Свердловской, Рязанской и Иркутской.

«Для того чтобы создавать больше хороших и интересных произведений советского киноискусства, работникам кинематографии очень важно знать мнение зрителей о выпущенных фильмах» — этим обращением начиналась анкета, распространявшаяся на фестивалях. Сотни заполненных анкет были получены во время встреч и просмотров. В адрес Бюро пропаганды советского киноискусства продолжают поступать отзывы зрителей. Обработка и обобщение материалов анкет представит бесспорный интерес для творческих работников кино.

•

За десять дней до начала кинофестиваля в свердловских газетах появилась новая рубрика: «Это вы увидите на кинофестивале». Информационные материалы знакомили зрителей с фильмами, включенными в репертуар, рассказывали историю их создания.

Пять дней фестиваль проходил в Свердловске и пять дней в Нижнем Тагиле. За это время состоялись шестьдесят три встречи делегации киноработников со зрителями. На таких встречах присутствовало свыше 55 тысяч человек. Кинематографисты выезжали и на предприятия. Просмотры и обсуждения проходили на комсомольской стройке агломерационного комбината в Нижнем Тагиле, в Горном техникуме.

Программа уральского кинофестиваля включала также и фильмы Свердловской студии: «Органическое стекло», «На Уральском трубном» и «Живой огонек».

В делегацию, выезжавшую на Урал, входили сценаристы Е. Габрилович, С. Лунгин, режиссер С. Самсонов, кинокритик И. Вайсфельд, актеры Л. Смирнова, Н. Румянцева, В. Тихонов, Н. Лебедев, Л. Куравлев.

Неделю продолжался народный кинофестиваль в Рязани и Рязанской области. Делегация киноработников, в которую входили режиссеры С. Бондарчук, В. Дорман, Г. Данелия, Г. Оганисян, И. Таланкин, оператор В. Монахов, актеры И. Макарова, И. Скобцева, К. Лучко, Р. Макагонова, Т. Носова, А. Кузнецов, Э. Трейвас, А. Ванин, посетила Сасовский, Шацкий, Шиловский, Рыбновский районы, встречалась с тружениками сельского хозяйства на полевых станах, пастбищах совхозов и колхозов, в школах механизаторов. В Рязани обсуждения фильмов проходили на заводе сельскохозяйственных машин, в институтах.

«В Радиотехническом институте,— рассказывает режиссер В. Дорман — завязалась интересная дискуссия. Были высказаны такие глубокие мысли, которые, откровенно говоря, не всегда услышишь на наших профессиональных обсуждениях. В дни фестиваля нам говорили и добрые слова и горькие истины. И за все это мы очень благодарны нашим взыскательным зрителям».

«Обычно,— говорит И. Скобцева,— мы видим своих зрителей либо с экрана, либо с эстрады концертных залов. Эти встречи носят односторонний характер. На этот раз нам представилась возможность встретиться со зрителями у них на работе, в обстановке дружеской беседы. Я убеждена: чем чаще будут происходить такие встречи, тем меньше штампованных образов и ситуаций будет проникать в наши фильмы».

Около двух тысяч строителей Братской ГЭС собрались в котловане на дне будущего Братского моря для встречи с киноработниками.

«Мы приехали к вам не рассказывать, а слушать. Мы хотим узнать ваше мнение о фильмах, посвященных современности, хотим услышать ваши пожелания, ваши замечания»,—обратились кинематографисты к собравшимся. И строители подходили к машине, на которой расположился импровизированный президиум, и взволнованно говорили о развитии советского кино (а не только о фильмах фестиваля), предъявляли серьезные претензии к создателям картин. Многие из выступавших говорили о картине «Люди на мосту», очень близкой им по теме и по материалу.

Полное понимание задач фестиваля проявили работники кинопроката Иркутской области. Программа фестиваля была построена так, что кинематографисты только один раз в день выступали в кинотеатрах, остальное же время посвящали встречам в клубах и домах культуры. На фестивальные сеансы посылались приглашения, по которым продавались билеты. Это обеспечивало однородную аудиторию и способствовало более серьезному обмену мнениями.

Торжественно прошла встреча на Ангарогэсстрое. В кинотеатре «Байкал» собрались члены бригад коммунистического труда. Они вручили режиссеру А. Зархи и артисту Н. Рыбникову памятный значок «Строитель Иркутской ГЭС».

Иркутская группа, в которую входили режиссеры А. Зархи, В. Азаров, Г. Данелия, И. Таланкин, сценарист Д. Храбровицкий, актеры С. Мартинсон, А. Ларионова, Н. Рыбников, В. Зубков, С. Гурзо, провела двадцать три встречи; на них присутствовало более тридцати тысяч человек. Кроме районных клубов встречи проходили и на заводах, а также на городском стадионе в Иркутске.

Восточно-Сибирская ПРАВДА

«Главное — знать жизнь, а не придумывать ее. Но об этом, к сожалению, очень часто забывают мастера нашего кино, — говорили зрители участникам кинофестиваля. — В тех фильмах, где есть правда жизни, наш сегодняшний день воплощен скупыми, строгими средствами, и они непременно впечатляют и трогают. Это такие фильмы, как «Судьба человека», «Баллада о солдате». Но те фильмы, в которых отсутствует логика, не могут приниматься всерьез».

ВЕЧЕРНИЙ СВЕРДЛОВСК

Ежедневно под маркой «На фестивале» помещала газета репортажи из зрительного зала. «Образ настоящего человека» — так озаглавлена статья о фильме «Ровесник века». Корреспондент газеты писал:

«После просмотра картины вышли к зрителям ее творцы. Режиссер-постановщик С. Самсонов и артист Н. Лебедев, игравший главную роль, рассказали, как она создавалась.

О многом расспрашивали зрители, выступали сами, предъявляя постановщику серьезные претензии. Так, группа студентов университета в записке, присланной режиссеру, справедливо заметила, что главный герой, директор автозавода Ермаков, затмил все остальные образы фильма.

— Мы знаем режиссера Самсонова по его фильмам «Попрыгунья», «Огненные версты», «За витриной универмага» и, честно говоря, ждали большего, — сказала на обсуждении студентка университета Нелли Осипова.

И после обсуждения продолжались споры. Студент Аркадий Добромыслов заметил:

— Хотя фильм широкоэкранный, но по охвату жизни он не широк. Поверху пошел режиссер. Показал внешние изменения, а вот как люди изменились — об этом можно только догадываться.

— А мне фильм понравился, — говорит учительница Н. Волнова. — Больше всего Ермаков запомнился. И тема очень хорошая. Сколько у нас в стране заводов-гигантов. И в фильме мы видим, как они создавались, хотя речь и идет об автозаводе, а не об Уралмаше, скажем, или каком-то другом предприятии.

Зрители единодушно одобрили идею проведения фестиваля, высказывали свое удовлетворение тем, что они могут встретиться с творческими работниками кино, поделиться с ними своими мыслями, замечаниями, пожеланиями».

И. Вайсфельд

Из уральского дневника

Мне хочется выделить «крупным планом» несколько эпизодов нашей поездки на фестиваль в Свердловск и Нижний Тагил.

...Нижний Тагил. Номер гостиницы, занимаемый администратором фестиваля. Телефонный звонок:

— Говорят из штаба народной дружины. Скажите, товарищ, скоро ваши артисты уедут?

— ???

— Понимаете, в городском саду всю сирень обломали...

Действительно, наших актеров буквально осыпали цветами. Перепадали цветы даже кинодраматургам. Однако мы не замечали урона, нанесенного садам. Значительная часть индустриального Тагила — в зелени. Сирень в садах, на бульварах, у стен домов и нередко — словно в южном, приморском городе — в руках у прогуливающихся тагильцев. Жаль только, что на цветах и деревьях иногда лежит налет копоти. Это результат неповоротливости тех руководителей, которые предпочитают штрафы установлению очистительных устройств, ограждающих воздух от загрязнения промышленной пылью.

Любопытный диалог произошел в редакции газеты «Тагильский рабочий», где по приглашению местного отделения Союза журналистов мы выступали с сообщениями. Один из наших товарищей заявил с явно преувеличенным восторгом, что провел весь день на Нижнетагильском металлургическом комбинате и... не обнаружил даже пылинки на своих белых туфлях. На это последовал немедленный ответ:

— Только, пожалуйста, не пишите об этом в Москве! Мы ведем борьбу с нерадивыми хозяйственниками, из-за которых запыляется город, а таким заявлением вы можете затруднить нашу работу...

●

В перерыве между выступлениями, за обедом, к нам подошла группа женщин. В руках, конечно, неизменный огромный букет сирени — предмет беспокойства дружинников.

Обращаются к Надежде Румянцевой:

— У нас к вам просьба: мы, швейницы, работаем здесь, напротив. Эту неделю мы во второй смене и поэтому попасть на фестиваль не можем. Мы знаем, как вы заняты, особенно после отъезда Тихонова (актер был вызван на съемку в Москву за два дня до окончания фестиваля, что опечалило всех зрителей.— *И. В.*), но все-таки придите к нам. В любое время. Хоть на пятнадцать минут. Если не попадете в перерыв — остановим производство, потом отработаем...

Румянцева, разумеется, выступила у швейниц и, как всегда, с большим успехом.

Не нужно думать, что зрители относились к выступлениям актеров на фестивале просто как к лекциям сведущих людей. Нет, им, как всем любознательным поклонникам кино, нужны были автографы, они хотели знать, из какой семьи, где учился их любимец или любимица, им доставляло удовольствие просто пожать актеру руку. Один из зрителей прислал записку:

«Товарищ Тихонов, пройдите, пожалуйста, по залу, а то в задних рядах вас плохо видно...».

●

В Свердловске и в Нижнем Тагиле мы получили не менее пяти тысяч записок. В них — вопросы, благодарность за приезд, просьба приехать снова, критика недостатков картин, предложения — словом, живая мысль требовательного друга и товарища.

Мы побывали в Свердловске на Уральском заводе тяжелого машиностроения, на Нижнетагильском металлургическом комбинате, познакомились с героями труда, мастерами промышленности. Ударники коммунистического труда, партийные работники, инженеры рассказывали нам о том, что их волнует в кино и чего они ждут от его мастеров. Они проявляли пытливый интерес к киноискусству и кинопроизводству.

Однажды поздно ночью, по окончании одной из встреч со зрителями, нас повели по залам и комнатам недавно отстроенного Дворца культуры вагонного завода. Это прекрасное здание, которым справедливо гордится Нижний Тагил. Когда зажгли свет в малом зале, напоминающем Бетховенский зал Большого театра, наша любезная хозяйка сказала:

— А этот зал мы отдадим вам для чтения лекций о кино — ежедневно, хоть на месяц. Приезжайте!..

На Уралмаше представитель парткома вручил нашей делегации почетные значки в честь 25-летия

завода, организовал встречу в цехе, а сам остался с кинодраматургом Т. Сытиной обсуждать проблемы ее будущего сценария.

●

Киноработники встретились с героями-ракетчиками, сбившими шпионский самолет Пауэрса. От лица своих товарищей по оружию командир части майор Воронов пожелал нам успехов.

Эти встречи по вполне понятным причинам заставляли острее ощущать и масштаб ответственности кино перед зрителем и... масштаб наших недостатков, которых пока еще очень много.

Фестиваль превратился в заметное событие: о нем сообщали уральская печать, радио, телевидение, о нем говорили толпы зрителей у кинотеатров... Но в его организации не все, к сожалению, было безупречно. Тысячи людей не могли попасть на просмотры и встречи. Видимо, нельзя было так ограничивать количество сеансов. Встречи с актерами, на наш взгляд, должны носить подлинно массовый характер. В Свердловске, например, построен новый великолепный стадион, и, если бы здесь были объявлены концертные выступления и беседы с популярными актерами, билеты брали бы нарасхват. А параллельно — в дворцах и клубах, в красных уголках и вузовских аудиториях, которыми так богат Урал,— шли бы конференции со зрителями, устраивались лекции и беседы о кино, выставки, посвященные советскому и зарубежному кинематографу.

После нашей встречи в Уральском политехническом институте (насчитывающем двадцать тысяч студентов!) к нам подошли несколько молодых друзей кино. Один из них сказал:

— Почему мы встречаемся с вами перед сеансом? Времени мало. Мы хотим поговорить об искусстве, послушать вас, поспорить. Хочется настоящего, большого разговора на весь вечер... А картину можно посмотреть как-нибудь в другой раз....

Опыт уральского фестиваля убеждает в том, что эта форма общения со зрителем может превратиться в подлинно народный праздник киноискусства. Одновременно фестивали помогут киноработникам и кинокритике проверять свои оценки тех или иных картин, полнее учитывать пожелания зрителей.

●

Надо сказать откровенно, что мы плохо, очень плохо знаем и изучаем запросы зрителя. У нас нет на киностудиях или в исследовательских организациях людей, которые систематически анализировали бы письма, реакцию различных аудиторий на тот или иной фильм, выясняли истоки действительного или мнимого успеха фильма в массовых аудиториях, причины провала той или иной кинематографической работы. Никак не поставлено исследование мнений разных аудиторий — детской и взрослой, сельской и рабочей, учащейся.

На киностудиях не принято до сдачи картины показывать ее зрителям и лишь потом, проверив восприятие, вносить последние коррективы. Между тем известно, что Чаплин, прежде чем закончить фильм, неоднократно еще в черновом виде показывает его зрителям, изучая воздействие каждой сцены.

Когда М. Горькому привезли фильм Г. Александрова «Веселые ребята», он сказал, что один смотреть его не будет, и пригласил пионеров. Те, кому не хватило стульев, уселись прямо на ковре, и начался просмотр. Горький понимал, что смотреть фильм, да еще к тому же комедию, в одиночестве недопустимо. Кино — массовое искусство не только на словах. Для полноценного восприятия фильма нужен коллективный зритель.

Нам думается, что очень трудно воспринять новый фильм правильно, если в зрительном зале находятся один, два или пять человек и если они к тому же перебрасываются репликами во время сеанса.

Разумеется, никому не придет в голову любую реакцию любой аудитории считать неопровержимым аргументом. Известно, например, что фильм может иметь успех в Доме литератора или Доме кино и не иметь успеха у зрителя. Прочитайте итоги конкурсов на лучшие фильмы года, дважды проведенные журналом «Советский экран» среди зрителей и кинокритиков, и вы заметите расхождения в их оценках. Такие несовпадения возможны по разным причинам. В существовании их нет ничего удивительного. Удивительно другое — то, что мы не анализируем эстетические оценки массовых аудиторий, не делаем из них необходимых творческих выводов и для зрителя, и для художников, и для критики. Мне кажется, назрело время организовать в рамках Союза работников кино или на базе специального исследовательского института группу научных работников, которые занимались бы изучением этого очень важного вопроса.

●

В неотложной необходимости этого поворота к зрителю лишний раз убедил нас уральский кинофестиваль. Тысячи анкет, заполненных зрителями, их вопросы и застенографированные выступления заслуживают специального анализа. Хотелось бы со страниц журнала обратиться к нашим молодым киноведам с предложением: напишите рефераты или исследования по проведенным фестивалям, обобщите имеющиеся материалы, особенно выделите пожелания зрителей о новых фильмах, темах, жизнен-

ных материалах. Критика, таким образом, сможет непосредственно помочь практике, киностудиям, мастерам.

На зрительских конференциях мы слышали много интересных выступлений людей, которые неплохо знают кино, тонко чувствуют искусство. На конференции в Свердловске и Нижнем Тагиле ораторы, например, разбирали фильм «Мичман Панин», сопоставляя его со сценарием, напечатанным в журнале «Искусство кино», анализировали образы, сюжетные ситуации, защищали сценарное решение против некоторых его экранных упрощений и горячо поддерживали подлинно творческое режиссерское и актерское раскрытие авторского замысла. Дискуссию вызвал «Русский сувенир». Здесь можно говорить о резком расхождении мнений. Скажем сразу: очевидное большинство отнеслось к фильму отрицательно. Однако среди студентов Уральского политехнического института были и сторонники картины. В суждениях о картине, как резко критических, так и благожелательных, высказывались интересные мысли. «Русский сувенир» рассматривался в сравнении с другими работами Г. Александрова и другими комедиями как советского, так и зарубежного производства.

Весьма содержательными были и обсуждения картины «Ровесник века». Зрители приняли ее благожелательно, но много было сделано метких замечаний (слишком быстрый пробег по событиям, особенно в начале сценария, неразработанность взаимоотношений героев).

Но кроме верных и полезных суждений высказывались и мнения явно ошибочные (мы их обычно выносили на обсуждение аудитории). Например, один из зрителей объявил лучшей картиной... «Черноморочку»! Журналист, участник свердловской зрительской конференции, прислал записку, в которой протестовал против смерти героя в «Балладе о солдате», требуя, чтобы все картины кончались благополучно.

Такого рода оценки обычно не находили поддержки. Зато все зрители были единодушно резки в критике плохих картин.

«Последний из возмутительных фильмов — это «Невские мелодии». Вы просите отзывов и пожеланий... Пожелание: чтоб таких картин встречалось поменьше».

«Чем вы объясняете то, что Киевская киностудия (одна из ведущих) выпускает такие слабые фильмы, в то время как молодые студии (Одесская, Молдавская) часто выпускают очень удачные фильмы?»

Подобных высказываний можно было бы привести очень много.

Особая область критического изучения — пожелания зрителей о новых фильмах.

Предложения — самые разнообразные. Хотят видеть комедии, фильмы о героике труда и творчества, музыкальные, приключенческие, биографические, детские, фантастические. С нетерпением ждут уральцы хороших экранизаций классики. Каждый раз, когда мы сообщали, что на «Мосфильме» режиссер М. Швейцер приступает к съемкам «Воскресения» по Л. Толстому, это встречало общее одобрение. Не было такой беседы, когда бы нас не спрашивали: «А когда выйдет вторая серия «Идиота»?»

●

...Мы привезли с Урала слова привета всем киноработникам. Вот одна из многих записок:

«Сегодняшним фестивалем мы приветствуем не только тех, кто здесь... Мы приветствуем и передаем горячий привет нашим старейшим режиссерам, артистам, сценаристам. Привет Любови Петровне Орловой, даже если она и не приехала. Привет Марецкой, Зарубиной, Гарину, Кузнецову, Белову, Тарасовой, Чиркову, Черкасову, Ильинскому, Жарову, Крючкову и другим. Большое спасибо от тагильцев всем, кто создал запоминающиеся фильмы!»

Мы передаем и свердловчанам и тагильцам ответные слова искренней благодарности.

В эти дни мы глубже осознали, что нам нужно изменить стиль и характер исследовательской деятельности, часто оторванной еще от тех, к кому обращено творчество кинематографистов,— от народных аудиторий. Это поможет ускорить творческий рост самого массового из искусств.

МАЯКОВСКИЙ ВЫХОДИТ НА ЭКРАН

В прошлом году в нашем журнале были опубликованы письма зрителей с пожеланиями, чтобы деятели киноискусства подумали об экранизации пьес и некоторых поэм Владимира Маяковского. Эти предложения встретили живой отклик и поддержку у многих литераторов и кинематографистов (см. «Искусство кино», 1959, № 6).

И вот сейчас одна из творческих работ такого рода уже осуществляется. Это интересная попытка экранизации «Бани» средствами широкоэкранного цветного кукольного и мультипликационного кино. Картина создается на студии «Союзмультфильм» под руководством режиссеров Сергея Юткевича и Анатолия Карановича (рисунки кукол художника Ф. Збарского). Ниже мы публикуем сценарную разработку «Бани», сделанную Сергеем Юткевичем.

Сценарий иллюстрирован рисунками Ф. Збарского.



Автор сценария Сергей Юткевич
при участии А. Карановича

На белом полотне широкого экрана возникают нарисованные уверенной рукой мастера ярко-цветные маски рож бюрократов, подхалимов, обывателей. Такими их изображал Владимир Маяковский в своих «Окнах РОСТА» и сатирических рисунках.

Маски пробуют подмигивать, хихикать, злорадствовать, пока, откуда ни возьмись, возникает сбоку экрана большая деревянная шайка, из которой плеснула горячая вода на все эти образины.

И вот они уже смываются, стекают разноцветными струями, и на фоне этой радужной струящейся поверхности появляется название фильма — «Баня».

Когда проходят титры, на экране возникает сквозь хоровод белых снежинок Москва конца двадцатых годов.

Она веселая, оживленная и цветистая; может быть нарисована она вся белыми штрихами на темном фоне.

Тогда особенно будет выделяться и танец снежинок, и пестрота разнокалиберных вывесок, и иностранные буквы «Отель Метрополь», которые читаем мы наоборот, так как написаны они на другой стороне зеркального окна гостиницы.

Аппарат отъезжает, и мы узнаем знакомую вертящуюся дверь отеля.

Сквозь нее и мимо швейцара, отдающего честь, выползают на московские улицы дородный англичанин Понт Кич в одеянии туриста и кокетливо одетая Мезальянсова.

Они шествуют по Москве, возможно, где-то в районе старого Охотного ряда.

Еще шмыгают желто-красные трамвайчики, пролетают санки, перемешиваясь со старомодными моделями автомашин...

Понт Кич поминутно останавливается и щелкает фотоаппаратом «экзотику» московских улиц.

Навстречу туристу и его переводчице плывут фигурки торговцев и продавцов, чем-то, быть может, похожих на русские деревянные игрушки.

Вот гнусавит разносчик абажуров:

— Абажуры
любой
расцветки и масти!
Голубые для уюта,
красные для сладострастий.
Устраивайтесь, товарищи!

Понт Кич усиленно фотографирует. В его зеркалке отражается вверх ногами продавец воздушных шаров.

— Шары-колбаски,
Летай без опаски...
Берите, граждане...

Голосистый разносчик селедок демонстрирует свой товар:

— А вот
лучшие
республиканские селедки.
Незаменимы
к блинам и водке!

Стая мальчишек окружает англичанина.

Один визжит:

— Вот спички Лапшина,
Горят, как солнце и луна.

Второй оттолкнул его:

— Не берите у него, пять минут вонь,
Потом — огонь.

Свалка мальчишек вокруг Понт Кича. Мезальянсова, возмущенная, расталкивает их.

Томная разносчица галантереи предлагает:

— Бюстгальтеры на меху,
бюстгальтеры на меху!

Понт Кич в восторге фотографирует.

Подозрительная личность, давно не бритая, с сизым носом и темной повязкой на глазу, совсем было надвинулась на туриста; суя ему под нос тощие книжечки, бормочет:

— Что делает жена, когда мужа нету дома, сто пять веселых анекдотов бывшего графа Льва Николаевича Толстого вместо рубля двадцати — пятнадцать копеек.

И он так икнул и дыхнул, что отшатнулись испуганно Понт Кич и Мезальянсова. Быть может, даже горжетка на ее плечах ощерилась своей лисьей мордочкой.

Идут Понт Кич и мадам Мезальянсова по городу. Усердно щелкает аппаратом англичанин.

В темных очках его отражаются купола маленькой церквушки, что расположена рядом с большим зданием, сооруженным в конструктивистском стиле конца двадцатых годов.

На доме вывеска: «Главначпупс» — главное управление по согласованию.

В полированной поверхности вывески мы видим Понт Кича, нацеливающегося аппаратом.

Англичанин фотографирует здание в ракурсе «под Родченко».

Аппарат наезжает на одно из окон.

Сквозь переплет окна кабинета за столом сотрудники Главначпупса.

На столе — чертежи фантастической машины с заголовком «Машина времени».

У чертежей — комсомолец Велосипедкин и изобретатель Чудаков.

Чудаков объясняет чертежи:

— Моя идея грандиозна. Волга человечьего времени, в которую нас, как бревна в сплав, бросало наше рождение, — эта Волга отныне подчиняется нам.

Велосипедкин и Чудаков вопросительно смотрят на сидящего за столом.

Он многозначительно поднимает палец кверху.

Чудаков и Велосипедкин сворачивают чертеж, выбегают из кабинета, и вертикальной панорамой аппарат следит за их пробегом по лестнице на следующий этаж.

Кабинет похож на предыдущий.

Опять быстро разворачивают чертеж.

Опять объясняет Чудаков:

— Я заставлю время и стоять и мчать в любом направлении и с любой скоростью. Люди смогут вылазить из дней, как пассажиры из трамваев и автобусов.

И опять сидящий за столом молча и многозначительно показывает пальцем вверх.

И опять мчатся (может быть, даже замедленной съемкой) вверх по лестнице Чудаков и Велосипедкин.

Новый кабинет.

Уткнулся в бумаги какой-то очередной бюрократишка.

Взывает к нему Чудаков:

— С моей машиной ты можешь остановить секунду счастья и наслаждаться месяц, пока не надоест.

Не отрывая головы от бумаги, бюрократишка показывает привычным жестом пальцев вверх.

Несутся на самый верхний этаж Чудаков и Велосипедкин.

Как вкопанные останавливаются возле массивных дверей; на них вывеска: «Главный начальник по управлению согласованием — Главначпупс».

Ниже — табличка: «Без доклада не входить».

Переглянувшись, Чудаков и Велосипедкин решительно входят.

Кабинет — приемная.

В глубине — дверь, замаскированная под шкаф. Перед дверью — массивный дубовый стол. За столом — Оптимистенко.

Голова как биллиардный шар.

Прихлебывает чаек.

Поднося стакан, остановился на полпути, пораженный нарушением порядка:

— Да куда же вы прете, наконец? Имейте ж уважение к трудам и деятельности государственного персонала!

Велосипедкин, подбираясь к замаскированной двери:

— К товарищу Победоносикову экстренно, срочно, немедленно!

Чудаков робко повторяет вслед за ним:

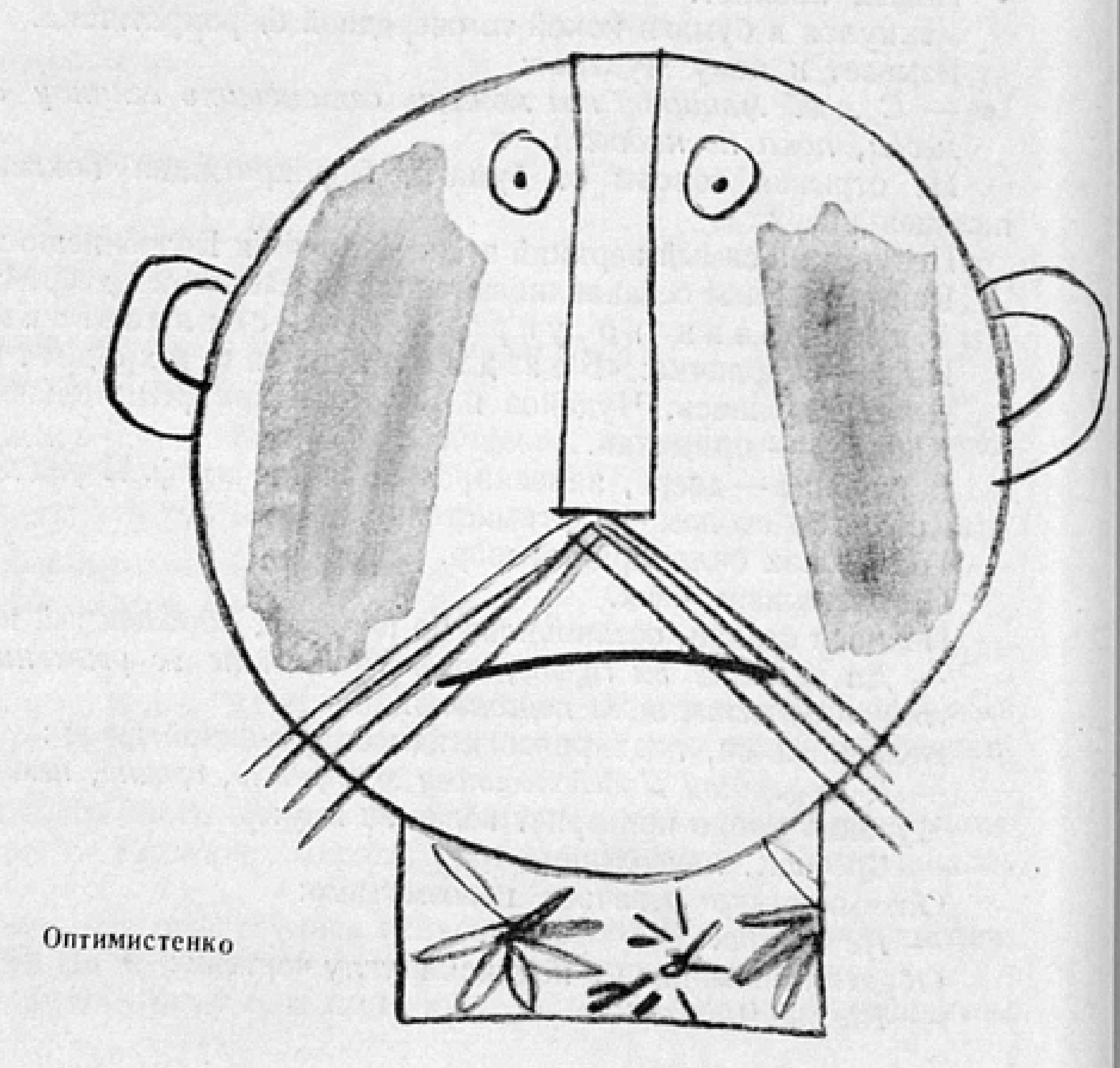
— Срочно... немедленно.

Оптимистенко отвечает невозмутимо:

— Не треба.

Обратил внимание на подпись в углу чертежа:

— Какой Чудаков?



Оптимистенко

Велосипедкин, показывая на своего компаньона:
— *Чудаков — это изобретатель.*
Оптимистенко свернул чертеж, протянул:
— *Изобретателей много, Главначпупс — один. Зайдите в пятницу.*
Чудаков и Велосипедкин одновременно пробуют возразить.
Оптимистенко поднимается властный и грозный:
— *Расходитесь, граждане, прием закрыт.*
Переворачивает дощечку: «П р и е м а н е т».
Наплыв на массивную доску с надписью «ВОКС».
Наплыв.
Внутренность особняка в мавританско-купеческом стиле. У стены расставлены, наряду с настоящими стульями, картоны с изображением мебели разных фасонов и размеров.
Картоны расставляет длинноволосый художник с черным бантом. Оглядывается. Склоняется в поклоне.
Мимо картонов шествует суетливый, бородатый Иван Иванович.
Останавливается, вскидывает ручку:
— *С товарищеским приветом, товарищ Бельведонский! Задание выполнено? В ударном порядке?*
Бельведонский юлит вокруг Ивана Ивановича:
— *Выполнено, конечно, выполнено, так сказать, в социалистическом соревновании с самим собой и согласно авансу на все триста процентов. Извольте, товарищ, взглянуть на вашу будущую мебель.*
Иван Иванович благодушно:
— *Продемонстрируйте!*
Они шествуют вдоль картонов, как обозреватели в картинной галерее, и Бельведонский, забегая чуть вперед, объясняет тоном профессионального гида:
— *Извольте! Вы, разумеется, знаете, как сказал знаменитый историк, что стили бывают разных Луёв.*
Они остановились возле нарисованного гигантского золоченого стула. Бельведонский, указывая на стул:
— *Вот Луи Каторз Четырнадцатый, прозванный так французами после революции сорок восьмого года за то, что шел непосредственно после Тринадцатого. Затем вот Луи Жакоп, и, наконец, позволю себе и посоветую, как наиболее современное, Луи Мове Гу.*
Иван Иванович, растроганный, снимает пенсне, наклоняется, как знаток, разглядывает пристально изображение стула в неестественно большом масштабе и действительно сногсшибательного плохого вкуса.
— *Удивительно интересно. А как цена?*
Бельведонский почти стыдливо:
— *Все три Луя́ приблизительно в одну цену.*
Иван Иванович отошел, посмотрел издали взглядом знатока и изрек:
— *Тогда, я думаю, мы остановимся на Луе Четырнадцатом.*
И опять засеменил мелкой походкой вдоль галереи картонов.
За ним увивается Бельведонский.
Иван Иванович на ходу продолжает:
— *Но, конечно, в согласии с требованием об удешевлении, предложу вам выпрямить у стульев и диванов ножки, убрать золото, покрасить под мореный дуб и разбросать там и сям советский герб на спинках и прочих выдающихся местах.*
Иван Иванович остановился в наполеоновской позе за столом и на последних словах плюхнулся в руководящее кресло.
Бельведонский изогнулся:
— *Восхитительно! Свыше пятнадцати Людовиков было, а до этого додуматься не могли.*
В дверях появляются Мезальянсова и Понт Кич.

Мезальянсова:

— *Пардон! Простите!*

Бельведонский почтительно отступает, пятясь назад. В его большую папку один за другим слетаются и укладываются картоны с изображением мебели.

Бельведонский, пятясь, исчезает в дверях.

Мезальянсова представляет англичанина:

— *Мистер Понт Кич, господин Понт Кич! Британский англосакс.*

Иван Иванович выбегает из-за стола, крутится вокруг англичанина, предлагает сесть. Тот грузно опускается в кресло.

Иван Иванович:

— *Вы из Англии? Ах, я был в Англии! Везде англичане... Я как раз купил кепку в Ливерпуле и осматривал дом, где жил Антидюринг. Надо открыть широкую кампанию.*

Нажимает кнопку звонка на столе.

Мезальянсова, усевшись напротив Понт Кича, кокетливо заложив ногу на ногу, объясняет:

— *Мистер Понт Кич известный в Лондоне филателист... Сконапель... марколюб — по-русски, и он очень, очень интересуется химическими заводами, авиацией и вообще искусством. Очень, очень культурный и общительный человек. Ву компрэнэ?*

Во время ее монолога в кабинете появился журналист, человек с блокнотом.

Иван Иванович тотчас обращается к нему:

— *Товарищ Моментальников, надо открыть широкую кампанию.*

Моментальников уже строчит в блокноте:

— *Эчеленца, прикажите!*
Аппетит наш невелик.
Лишь зад-да-да-да-данье нам дадите,
Все исполним в тот же миг.

За это время Понт Кич достал из кармана бумажник, вытащил какие-то листки и положил на стол.

Над ними склонились Мезальянсова, Иван Иванович, Моментальников.

Понт Кич прогудел:

— *Ай енот переперчил ой звери изобретейшн.*

Наезд аппарата на листок, на нем крупно, печатными буквами выведено:

«ИЗОБРЕТАТЕЛЬ ЧУДАКОВ,
МАЛО-КРИВОЩЕКИНСКИЙ ПЕРЕУЛОК, ДОМ 6-А»

Наплыв. Надомный знак старого образца с тем же адресом.

Аппарат панорамирует на окно подвального этажа. Въезжает в подвал, превращенный в лабораторию изобретателя.

В углу очертания той фантастической машины, чертеж которой мы видели в руках Чудакова.

Может быть, даже самой машины и не видно, а лишь тень и отраженный отблеск ее на стене.

Чудаков, Велосипедкин и Тройкин залезли в самую сердцевину машины. Они осматривают фантастической формы лампу. Запаивают паяльной лампой какое-то колесико.

Вихрастый комсомолец Двойкин, близоруко щурясь, стоит, видимо, потрясенный машиной.

Чудаков, весь перемазанный, взъерошенный, вдохновенно объясняет ему:

— *Смотри, фейерверочные фантазии Уэллса, футуристический мозг Эйнштейна — всё, всё спрессовано, сжато, слито в этой машине.*

Двойкин растерянно:

— *Почти ничего не понимаю и, во всяком случае, ничего не вижу.*

Чудаков:

— Да напяль же ты очки! Тебя слепят эти планки платины и хрусталя, этот блеск лучевых сплетений.

И действительно, даже в этом полутемном подвале машина выглядит ослепительно красиво. Она не похожа ни на летательный аппарат, ни на космический снаряд. Скорее всего, быть может, ее надо сравнить с каким-то невиданным часовым механизмом, где весь сложный и тонкий переплет колесиков, дисков и маятников сделан из какого-то прозрачного, светящегося материала. По машине можно лазать, забираться в самые неожиданные места.

Вот где-то сверху просунулась голова Чудакова.

Он опять обращается к Двойкину:

— Смотри, ты призаметил эти две линейки с делениями?

Двойкин:

— Ну, вижу...

Чудаков:

— Этими линейками ты отмеряешь куб необходимого пространства.

Фигура Чудакова опять скрылась за прозрачными деталями машины. Она деформируется, просвечивая сквозь ее волшебную фактуру. Он кричит:

— Видишь этот колесный регулятор?

— Ну, вижу...

Чудаков опять высунулся в просвет каких-то зубчатых колесиков:

— Этим ключом ты изолируешь включенное пространство и отсекаешь потоки земного притяжения и вот этими странноватыми рычажками включаешь скорость и направление времени.

Чудаков действительно включает какие-то рычаги.

Таинственным светом замигали сигналы.

Двойкин останавливает его:

— Постой, товарищ, обожди минуточку. Сделай одолжение, сунь в твою машину мою облигацию, — может, она через пять минут уже сто тысяч выиграет?

Рядом с Двойкиным появился улыбающийся Велосипедкин:

— Догадался! Тогда туда весь Наркомфин засунуть надо, а то ты выиграешь, тебе не поверят — таблицу спросят.

Чудаков скатывается сверху с машины по какой-то прозрачной спирали, как скатываются на коврике с аттракциона в парке культуры и отдыха.

— Ну вот, я вам в будущее дверь пробиваю, а вы на рубли сползли... Фу, исторические материалисты!

Двойкин:

— Дура, я ж для тебя... У тебя на твой опыт есть деньги?

Чудаков растерянно смотрит на Велосипедкина:

— Да... Деньги есть?

Велосипедкин уныло:

— Деньги?

И в эту минуту к подъезду подкатывают на автомашине старого образца Иван Иванович, Понт Кич, Мезальянсова и Моментальников.

Они входят в подворотню, спускаются в подвал.

Мезальянсова, стоя на верхних ступеньках лестницы, обращается к Чудакову:

— Ду ю спик инглиш?

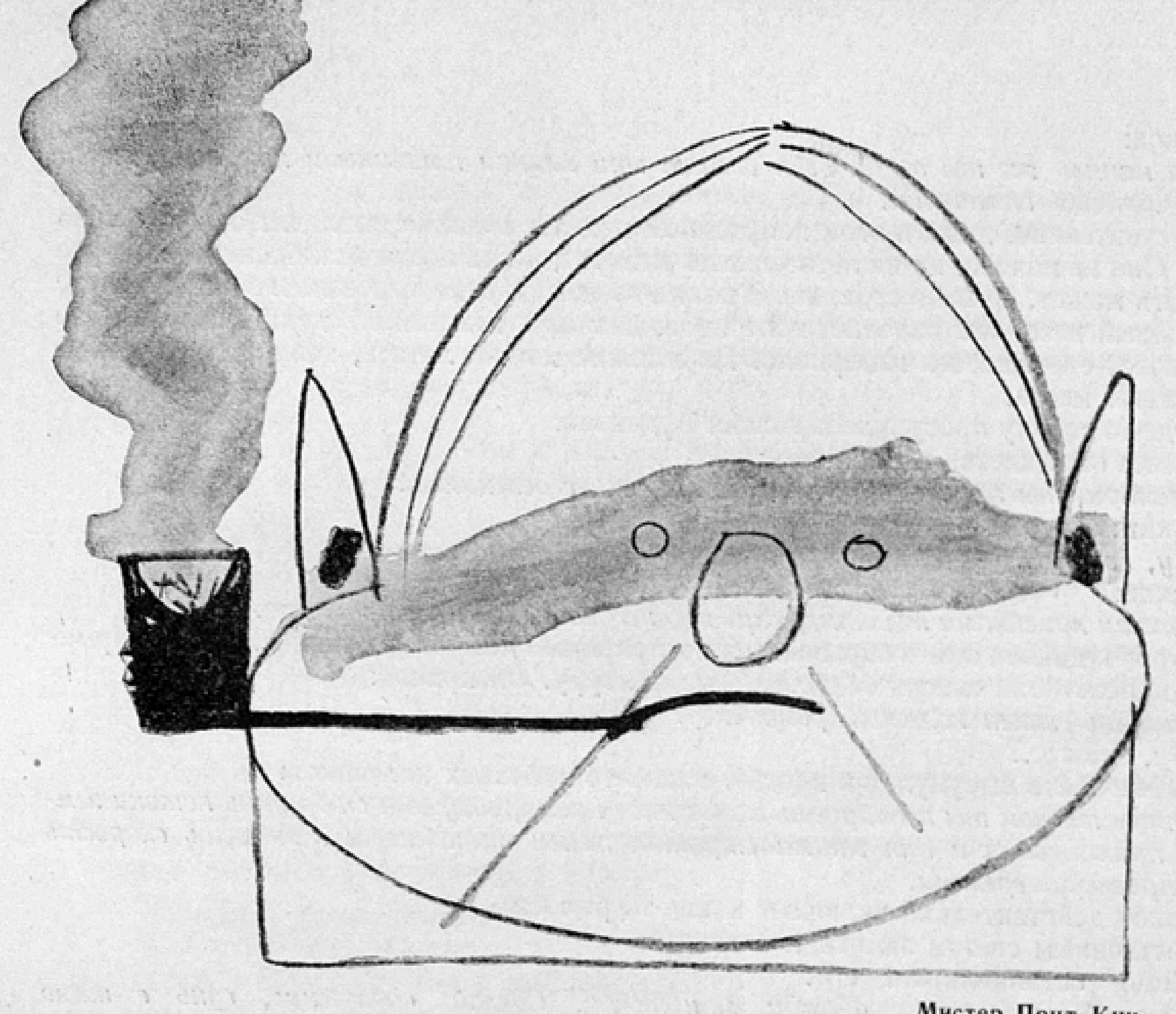
Застыли удивленные Чудаков и комсомольцы.

Мезальянсова:

— Ах, так шпрехен зи дейч? Парле ву франсе, наконец? Ну, я так и знала! Это утомительно очень. Я принуждена делать традюксион с нашего на рабоче-крестьянский.

Она спускается по лесенке и представляет гостей:

— Мосье Иван Иванович! Товарищ Иван Иванович!



Мистер Понт Кич

Быстро скатился вниз Иван Иванович. Пожимает руки оторопелым комсомольцам:

— *Здравствуйте, здравствуйте, дорогие товарищи! Не стесняйтесь! Нам, рабочим, очень нужен свой, красный, советский Эдисон!*

Оборачивается к Моментальникову, который уже рыскает по подвалу, записывая что-то в блокнот:

— *Товарищ Моментальников, надо открыть широкую кампанию!*

Моментальников подобострастно:

—*Эчеленца, прикажите!*
Аппетит наш невелик.
Лишь зад-да-да-да-данье нам дадите,
Все исполним в тот же миг.

Мезальянсова представляет его:

— *Мосье Моментальников! Товарищ Моментальников! Сотрудник! Попутчик! Видит — Советская власть идет, — присоединился. Видит — мы идем,— зашел. Увидит — они идут,— уйдет.*

Моментальников юлит вокруг Чудакова и комсомольцев:

— *Совершенно, совершенно верно,— сотрудник! Сотрудник дореволюционной и пореволюционной прессы. Вот только революционная у меня, понимаете, как-то выпала.*

Во время этой тирады Понт Кич, о котором все забыли, решительно крякнул, сердито выпустил клуб дыма из своей трубки.

Мезальянсова ахнула, обернулась:

— *Пардон! Простите! Мистер Понт Кич, господин Понт Кич. Британский англосакс. Такой культурный, общительный, даже нам ваш адрес сказал.*

Мезальянсова подталкивает вперед Понт Кича, перед которым один из комсомольцев ставит табуретку.

Понт Кич уселся, бурчит:

— *Ай Иван в дверь ревел, а звери обедали. Ай шел в рай манекен, а енот в Индостан, переперчил ой звери изобретейшн.*

Мезальянсова:

— *Мистер Понт Кич хочет сказать на присущем ему языке, что на его туманной родине все, от Макдональда до Черчилля, совершенно как звери, заинтересованы вашим изобретением, и он очень, очень просит...*

Чудаков, поспешно:

— *Ну конечно, конечно! Мое изобретение принадлежит всему человечеству, и я, конечно, сейчас же... Я очень, очень рад.*

Чудаков подводит Понт Кича к машине. Англичанин фотографирует.

Тройкин и Велосипедкин старательно возятся у пульта управления.

Тройкин:

— *Готово?*

Велосипедкин:

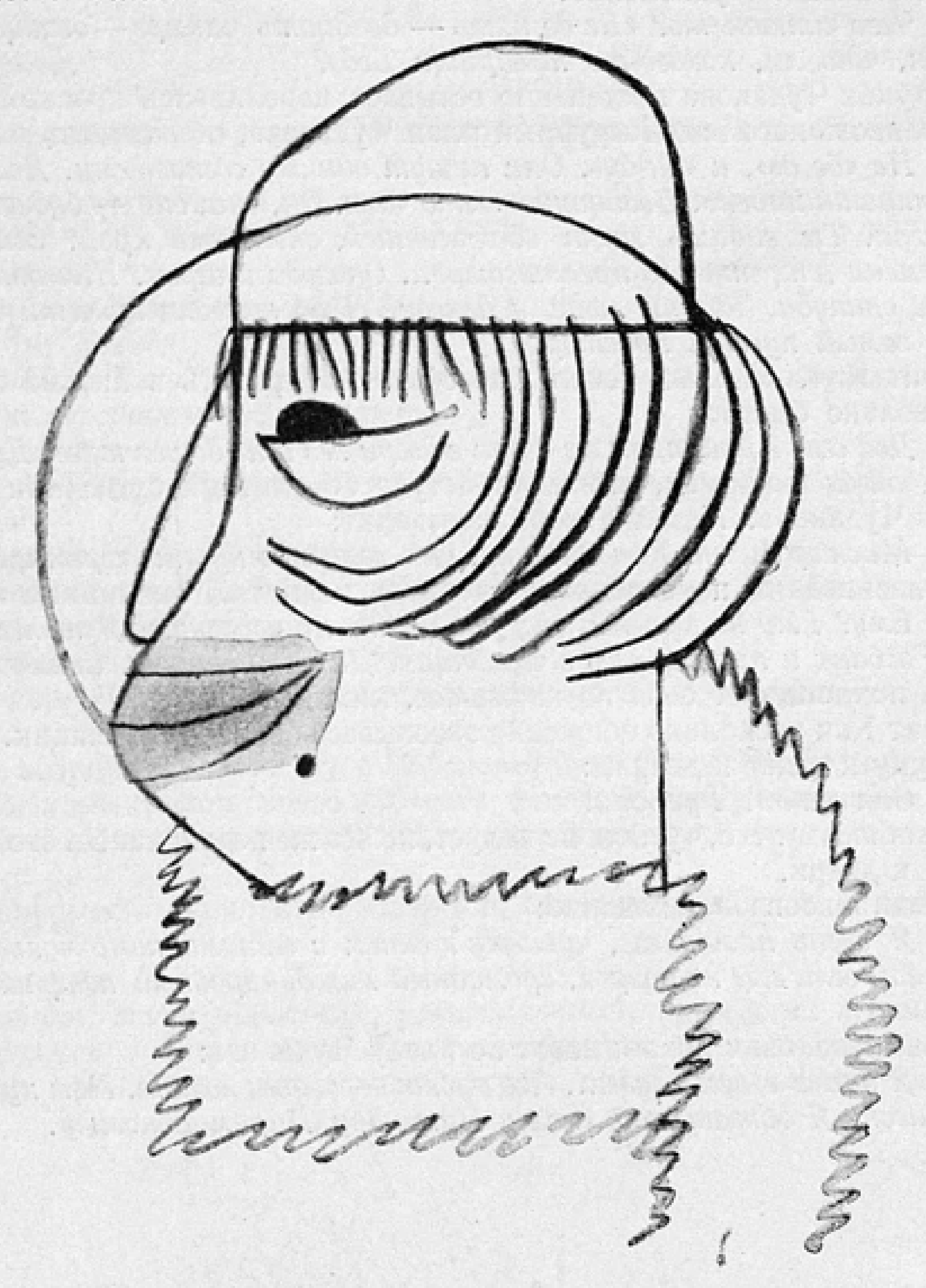
— *Есть!*

Чудаков подбегает к ним, проверяет:

— *Так, так... Изоляционные перегородки в порядке. Напряжение выверено. Кажется, можно.*

Велосипедкин шепнул на ухо Чудакову:

— *Носатая сволочь: с нюхом!*



Мадам Мезальянсова

Он кричит, обращаясь ко всем присутствующим:

— *Отойдите! Первый раз в истории!*

Понт Кич, Мезальянсова, Иван Иванович и комсомольцы отходят в угол подвала. Чудаков с вдохновенным видом у пульта управления:

— *Включаю: раз, два, три.*

Чудаков включает рубильник, и машина времени приходит в движение.

Здесь широкий экран превращается первый раз в триптих.

На боковых его частях быстро сменяются один за другим крупные планы всех присутствующих при первом пуске машины. На их лицах играют отсветы таинственных лучей. Их волосы шевелит ветер времени. А на центральной части экрана жужжит, крутится, вертится в сумасшедшем ритме машина времени, пока, наконец, не раздается взрыв.

Все персонажи разлетаются по сторонам.

Машина останавливается. Из нее выползает нечто раскаленное, стеклянное, имеющее странную форму, с отбитым рваным краем.

Чудаков подскакивает вовремя, чтобы схватить это обжигающее ему руку стеклянистое волокно, и, подбрасывая, как горячую лепешку, он рассматривает его сквозь свои очки, близоруко и счастливо улыбаясь. Он кричит окружающим:

— *Прыгайте! Гогочите! Смотрите на это! Это — письмо! Это написано пятьдесят лет тому вперед! Понимаете — тому вперед! Какое необычайнейшее слово! Читайте!*

Все сгрудились вокруг Чудакова.

Велосипедкин удивленно:

— *Чего читать-то? «Бе дэ пять — двадцать четыре — двадцать». Это что, телефон, что ли, какого-то товарища Бедэ?*

В руках Чудакова постепенно остывает, переливаясь красками радуги, стеклянный лист. Сквозь него виден крупный план Чудакова, объясняющего:

— *Не «бе дэ», а «бу-ду». Они пишут одними согласными. Двадцать четыре — это завтрашний день. Двадцать — это часы. Он, она, оно — будет здесь завтра в восемь вечера. Ты видишь этот обожженный, снесенный край? Это значит — на пути времени встретилось препятствие... Отсюда и взрыв. Немедля, чтоб не убить идущее оттуда, нужны люди и деньги. Надо немедля вынести опыт возможно выше, на самый пустой простор.*

Понт Кич, который успел уже сфотографировать и письмо из будущего, говорит довольно быстро:

— *Дед свел в рай трам из двери в двери лез и не дошел туго. Дуй Иван. Червонцли?..*

Он лезет в карман, вынимает оттуда объемистый бумажник и ворочает им перед носом Чудакова. Мезальянсова переводит:

— *Мистер Понт Кич говорит, что если вам нужны червонцы...*

Велосипедкин немедленно становится между англичанином и Чудаковым.

— *Ему? Ему не нужны, ему наплевать на червонцы. Я только что для него сбегал в Госбанк и пришел весь в червонцах. Даже противно. Сквозь карман жмут.*

Он похлопывает себя по карманам, хихикает.

Понт Кич несколько обиженно засовывает обратно бумажник. Велосипедкин трясет ему руку и ведет к дверям:

— *Олл райт! Гуд бай!*

Он обнимает его, чуть ли не целует, но все же подталкивает его настоятельно по лестничке к двери.

Мезальянсова возмущенно:

— *Я очень прошу вас, чуточку такта: с вашими комсомольскими замашками назреет, если еще не назрел, громадный международный конфликт. Гуд бай! До свидания!*

Иван Иванович похлопывает по плечу Чудакова:

— *Я тоже в ваши годы... Лес рубят — щепки летят. Нам нужен, нужен советский Эдисон. Я обязательно скажу Никандру Пирамидоновичу.*

Моментальников предупредительно распахивает перед ними двери.

— *Эчеленца, прикажите...*

И вся компания исчезает.

Комсомольцы смотрят вслед ушедшим. Чудаков очнулся первым, обращаясь к Велосипедкину:

— *Это хорошо, если есть деньги.*

Велосипедкин плюхнулся на ступеньки лестницы:

— *Денег нет*!

Чудаков возмущен:

— *То есть как же это — нет денег? Я не понимаю, зачем тогда хвастаться... А тем более отказываться, когда делают солидное предложение со стороны иностранных...*

Велосипедкин вскочил:

— *Хоть ты и гений, а дурак*! *Ты хочешь, чтобы твоя идея обжелезилась и влетела к нам с Запада прозрачным, командующим временами дредноутом невидимо бить по нашим заводам и Советам?*

Чудаков растерянно:

— *А ведь верно... Как же это я ему все рассказал? А ты чего же меня не одернул? Сам еще в двери ведешь, обнимаешься*!

Велосипедкин:

— *Дура, я его недаром обнимал. Бывшая беспризорщина пригодилась.*

Он вытаскивает из кармана кассету из фотоаппарата Понт Кича и тут же немедленно разряжает ее.

Комсомольцы смеются.

Чудаков восторженно:

— *Браво, Велосипедкин*! *А деньги?*

В это время на пороге двери появляется Поля в красной косынке, какие носили в эти годы комсомолки.

Она быстро сбегает по лестничке. В руке у нее зажата пачка банкнот:

— *Деньги — смешно*!

Велосипедкин удивлен:

— *Что, уговорила начальство по семейной линии?*

Поля, передавая ему деньги:

— *Нет, это Ночкин... Такой бухгалтерчик в его учреждении. Прибегает сегодня в обед, пакет сует: передайте ему... секретно...*

Велосипедкин задумчиво:

— *Да. Тут есть над чем подумать, что-то мне кажется... Ладно*! *Все равно*! *Завтра разберемся*!

Велосипедкин передает деньги Тройкину:

— *Ну, гони*! *На такси гони*! *Хватай материал, помощников — и обратно.*

Тройкин стремглав выбегает из подвала.

Велосипедкин, торжественно:

— *Пойдем, товарищи*! *Возьмем их за воротник, заставим*! *Я буду жрать чиновников и выплевывать пуговицы.*

И сразу на экране возникает главначпупс Победоносиков. Он восседает, как на троне, за огромным письменным столом своего кабинета, испещренного различными запретительными надписями: «Не курить»!, «Не плевать!» , «Не сорить!», «Не шуметь!» и т. д.

Он диктует речь скромной машинистке Ундертон, быстро стукающей по клавишам пишущей машинки.

Победоносиков диктует:

— *...Итак, товарищи, этот набатный, революционный, призывный трамвайный звонок колоколом должен гудеть в сердце каждого рабочего и крестьянина.*

В то время как он произносит эти слова, экран опять разделяется на три части.

Мы продолжаем видеть на боковых его створках с одной стороны крупный план Победоносикова, а с другой печатающую Ундертон, а на центральной части экрана возникает рисованная мультипликация.

Это площадь, усеянная множеством трамваев различных цветов и конструкций и заполненная до краев народом.

Сам Победоносиков красуется в центре, на эстраде, как монумент. Он митингует, и мы слышим продолжение его речи:

— *Кто ездил в трамвае до двадцать пятого октября? Деклассированные интеллигенты, попы и дворяне. За сколько ездили? Они ездили за пять копеек станцию. Кто будет ездить теперь? Теперь будем ездить мы, работники вселенной. За сколько? Всего за десять копеек. Итак, товарищи...*

Резкий звонок телефона.

Мультипликационное видение исчезает, и во весь экран мы опять видим кабинет Победоносикова. Он снимает телефонную трубку.

Мы переносимся в знакомую нам приемную главначпупса.

Перед Оптимистенко — Чудаков и Велосипедкин.

Чудаков умоляюще, но настоятельно:

— *Товарищ Оптимистенко, с этим необходимо покончить. Мы идем к самому главначпупсу. Нам нужен сам Победоносиков.*

Оптимистенко так же невозмутимо, помешивая чай ложечкой:

— *Не треба. Не треба вам его беспокоить. Я же вас могу собственнолично вполне удовлетворить.*

Оптимистенко важно встает из-за своего стола и отправляется к огромному шкафу с бесчисленным количеством ящиков. Он оборачивается к Чудакову и Велосипедкину:

— *Все в порядке. На ваше дело имеется полное решение.*

Чудаков радостно:

— *Вполне удовлетворить?*

Велосипедкин ошеломленно:

— *Полное решение? Сломили, значит, бюрократов? Ой! Здорово!*

Он подпрыгивает от радости. Пританцовывает.

Оптимистенко расплывается в улыбке:

— *Да что вы! Какой же может быть бюрократизм перед чисткой? У меня все на индикаторе, без входящих и исходящих, по новейшей карточной системе. Раз — нахожу ваш ящик.*

Он поворачивается к шкафу и действительно вытаскивает один из ящиков. Он засовывает туда руку:

— *Хватаю ваше дело.*

Он вытаскивает папку, вынимает из нее листок, опускает в щель какой-то странной машины, с треском поворачивает ручку.

Бумага исчезает в отверстии пневматической трубки, и мы видим ее молниеносный путь из канцелярии в канцелярию, где снятые замедленной съемкой секретари, регистраторы и управделами штампуют ее, штемпелюют, нумеруют, прикладывают печать.

Все это проходит под неумолчный гул и стук машинки, арифмометров, звонков.

Стремительно пройдя весь этот бюрократический круговорот, бумажка вылетает из другого конца трубы и попадает прямо в услужливо подставленные руки Оптимистенко.

Все это также происходит на трех плоскостях экрана, где по бокам сменяются крупные планы ошеломленных Чудакова и Велосипедкина.

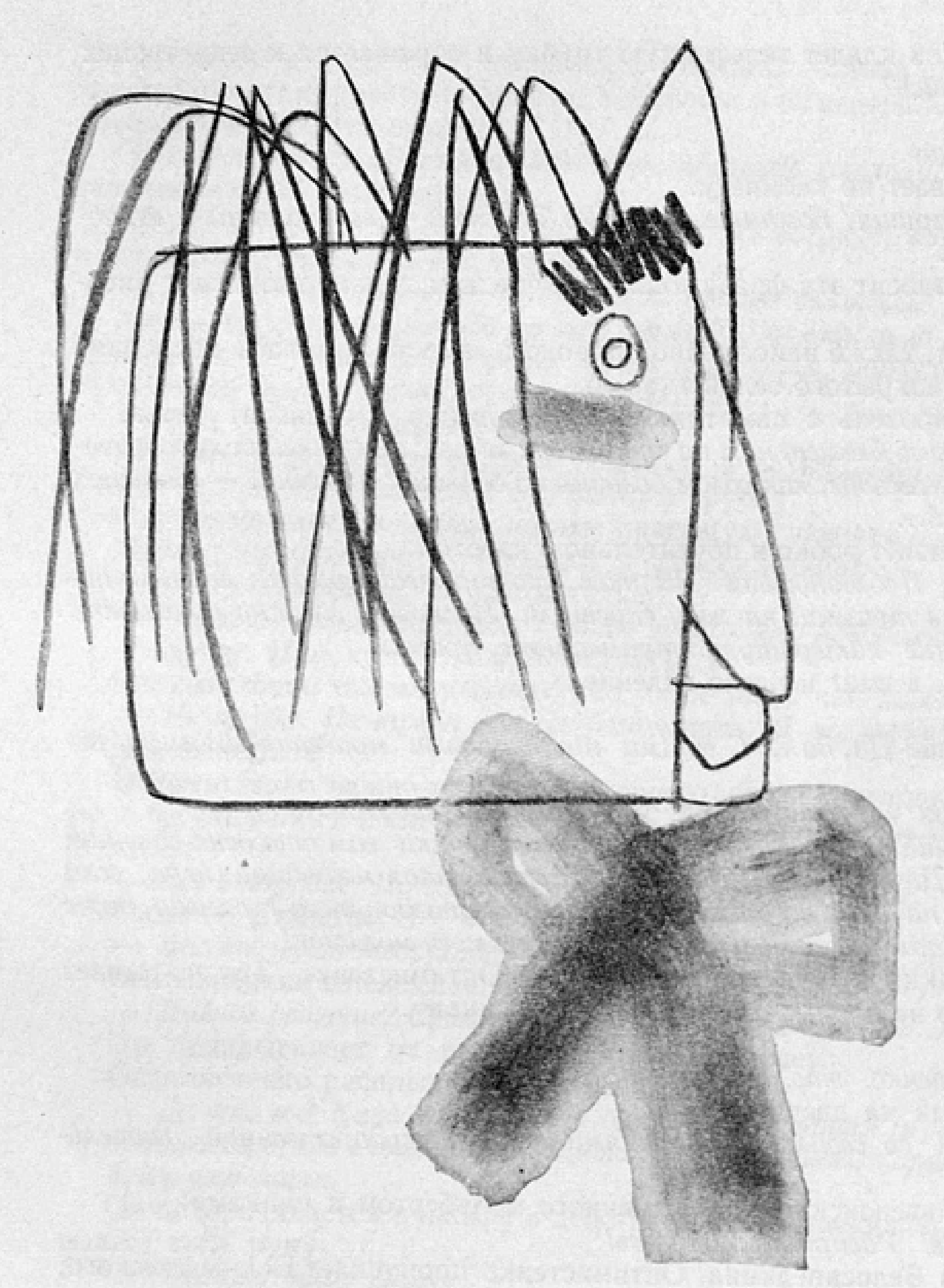
Бумажка в руках Оптимистенко. Он торжествующе поднимает ее вверх:

— *Вот!*

И он протягивает бумажку Чудакову и Велосипедкину.

Аппарат наезжает на крупный план бумажки. На ней — жирная резолюция, сопровождаемая голосом Оптимистенко: *«От-ка-зать!»*

В кабинете Победоносиков кладет телефонную трубку и обращается к секретарше:
— *На чем мы остановились?*
Ундертон робко:
— *На «Итак, товарищи».*
Победоносиков расхаживает по кабинету.
— *Да, да... Итак, товарищи, помните, что Лев Толстой — величайший и незабвенный художник пера...*
В то время как он произносит эту фразу, опять на среднем экране возникает рисованная мультипликация.
На сей раз на площади, также наполненной народом, вместо трамваев посредине высится глыба памятника, покрытого белой тканью.
Победоносиков, почти вровень с памятником, вдохновенно произносит речь:
— *...Его наследие прошлого блещет нам на грани двух миров, как большая художественная звезда, как целое созвездие, как самое большое из больших созвездий — Большая Медведица. Лев Толстой...*
В этот момент его перебивает робко и почтительно Ундертон:
— *Простите, товарищ Победоносиков. Вы там про трамвай писали, здесь вы почему-то Льва Толстого в трамвай на ходу впустили. Насколько можно понимать, тут какое-то нарушение литературно-трамвайных правил.*
Победоносиков очнулся, и вмиг исчезло видение.
Он опять в кабинете:
— *Что? Какой трамвай? Да, да... С этими постоянными приветствиями и речами...*
Грозной тенью навис он над сжавшейся, испуганной Ундертон:
— *Попрошу без замечаний в рабочее время! Для самокритики вам отведена стенная газета. Продолжаем... Даже Лев Толстой, даже эта великая медведица пера, если бы ей удалось взглянуть на наши достижения в виде вышеупомянутого трамвая, даже она заявила бы перед лицом мирового империализма: не могу молчать!*
В приемной Велосипедкин и Чудаков наседают на Оптимистенко. Тот закрывает руками двери, решительно не пропуская их к Победоносикову.
Велосипедкин кричит:
— *Товарищ Оптимистенко, это издевательство!*
Оптимистенко, распятый на двери:
— *Да не мешайте вы со своими фантазиями нашей государственной деятельности!*
Увидел входящего Бельведонского, нагруженного мольбертом и папками:
— *Пожалте! Валяйте! Распространяйтесь!*
Оттолкнув Чудакова и Велосипедкина, Оптимистенко пропускает Бельведонского, который быстро прошмыгнул в дверь.
И вот Бельведонский уже в кабинете Победоносикова. Он быстро расставляет мольберт и распаковывает этюдник:
— *Товарищ Победоносиков, разрешите мне продолжить ваш портрет и запечатлеть вас как новатора-администратора а также распределителя кредитов.*
Победоносиков рассматривает холст:
— *Ни в каком случае! Для подобных глупостей я, конечно, от кормила власти отрываться не могу, но если необходимо для полноты истории и если на ходу, не прерывая работы, то пожалуйста!*
Он идет к письменному столу и водружается на кресло:
— *Я сяду здесь, за письменным столом, но ты изобрази меня ретроспективно, то есть как будто бы на лошади.*
Теперь мы видим то, что нарисовал Бельведонский. На холсте действительно изображен вздыбленный конь. Бельведонский смелыми штрихами набрасывает фигуру Победоносикова.
— *Лошадь вашу я уже дома нарисовал по памяти. Мне теперь только вас к лошади присобачить остается.*



Бельведонский — портретист, баталист, натуралист

Бельведонский подбегает к Победоносикову, опускается на колени, дергает главначпупса за ногу, вытягивает ее:

— *Очистите мне линию вашей боевой ноги. Как сапожок чисто блестит, прямо — хоть лизни. Только у Микельанжéло встречалась такая чистая линия. Вы знаете Микельанжéло?*

Победоносиков сидит как истукан. Презрительно покосился в сторону Бельведонского, продолжающего рисовать портрет:

— *Анжéлов, армянин?*

— *Итальянец.*

Победоносиков еще более мрачно:

— *Фашист?*

Бельведонский кладет мазок.

— *Что вы!*

Победоносиков мрачно:

— *Не знаю.*

Бельведонский, размешивая краски на палитре:

— *Не знаете?*

Победоносиков:

— *А он меня знает?*

Бельведонский застыл с кистью в руках.

— *Не знаю... Он тоже художник.*

Победоносиков:

— *А! Ну, он мог бы и знать. Художников много, главначпупс — один.*

В это время в углу хихикнула Ундертон. Даже лошадь на полотне Бельведонского насмешливо покосила глазом. Победоносиков вскочил разъяренный, орет:

— *Смеяться? Да еще накрашенными губами?.. Вон!*

Испуганная Ундертон выбегает из кабинета.

Звонок телефона. Победоносиков хватает трубку:

— *Алло! Алло!.. Александр Петрович!*

Тон Победоносикова сразу меняется и становится вкрадчивым, дружеским:

— *Да, наконец сегодня... Два билета... Зеленый мыс... Мягкие... Со стенографисткой... При чем тут РКИ? Необходимо додиктовать отчет. Ну, конечно, твое продвину... Ну, жму руку, с ответственным приветом.*

В приемную входит Мезальянсова. Снова рванулись Чудаков и Велосипедкин. Оптимистенко останавливает их величественным жестом:

— *Нет, нет... Вне очереди, согласно телефонограмме...*

Оптимистенко галантно подходит к Мезальянсовой. Под ручку проводит ее к двери, шепчет интимно на ухо:

— *Идите прямо, не бойтесь! И под каждым ей листком был уже готов местком...*

Мезальянсова проскальзывает в дверь.

Чудаков ринулся к Оптимистенко:

— *Товарищ, да поймите же вы — если мы не вынесем опыт в пространство над городом, то может даже быть взрыв!*

Оптимистенко:

— *Взрыв? Ну, это вы оставьте! Не угрожайте государственному учреждению. Нам нервничать и волноваться неудобно, а когда будет взрыв, тогда и заявим на вас куда следует.*

Велосипедкин в отчаянии:

— *Да пойми ты, дурья голова!..*

Оптимистенко грозно:

— *Попрошу не упирать на личность! Личность в истории особой роли не играет.*

Мезальянсова входит в кабинет Победоносикова, напевая:

— *О баядера, пред твоей красотой! Тара-рам-тара-рам!..*

Многозначительно протягивает Победоносикову газету.

Крупно. Газета в руках Победоносикова. В ней анонс о том, что студия «Союзмультфильм» готовит к постановке кинофильм «Баня», и фото — крупный план Победоносикова.

Победоносиков разъяренно комкает газету, хватается за телефонную трубку, и... в этот момент мы видим, как на экране обрывается пленка и на белом фоне появляется уже не кукла, а человек.

Это режиссер студии «Союзмультфильм». Он обращается с экрана прямо к зрителям:

— *Одну минуту! Придется прервать наш фильм по независящим обстоятельствам. Товарищ Победоносиков захотел посмотреть отрывки из нашего фильма.*

И мы видим на экране настоящий кинопроекционный аппарат, а в просмотровом зале киностудии сидят на креслах Победоносиков, Иван Иванович, Понт Кич и Мезальянсова. За ними Моментальников, который записывает в блокнот во время всей сцены все то, что говорят Иван Иванович и Победоносиков.

Понт Кич попыхивает своей трубкой, и мигающие лучи кинопроектора пробиваются сквозь клубы сизого дыма.

Потом мы видим силуэты их спин, а на маленьком экране отрывок из предыдущего эпизода фильма «Баня» — кабинет Победоносикова.

Еще во время проекции Победоносиков изрекает:

— *Сгущено все это, в жизни так не бывает. Ну, скажем, этот Победоносиков. Неудобно все-таки... Изображен, судя по всему, ответственный товарищ, и как-то его выставили в таком свете и назвали еще как-то «Главначпупс». Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже!*

В это время проекция кончилась, и Победоносиков продолжает:

— *Что такое «Баня»? Кого она моет?*

Первый план — режиссера. Он снят в таком же масштабе, как и Победоносиков, поэтому в смысле крупности для зрителя между куклой и человеком нет разницы.

Режиссер отвечает:

— *«Баня» моет, просто стирает бюрократов. «Баня» агитирует за горизонт, за изобретательскую инициативу.*

Победоносиков — директивно:

— *Это надо переделать, смягчить, опоэтизировать, округлить...*

Режиссер мягко:

— *Товарищ, вы совершенно правы, но ведь это по ходу действия!*

Победоносиков резко повернулся к режиссеру:

— *Действия? Какие такие действия? Ваше дело показывать, а действовать, не беспокойтесь, будут без вас соответствующие партийные и советские органы.*

Режиссер:

— *Но, товарищ, позвольте...*

Победоносиков встает с кресла:

— *Не позволю! Не имею права и даже удивляюсь, как это вообще вам позволили!*

Оглянувшись в сторону Понт Кича, говорит Мезальянсовой:

— *Это даже дискредитирует нас перед Европой. Это вы не переводите, пожалуйста.*

Мезальянсова томно:

— *Ах, нет, нет, олл райт! Он только что поел икры на банкете и теперь дремлет.*

Понт Кич действительно похрапывает, растянувшись в кресле.

Режиссер пробует успокоить Победоносикова:

— *Товарищ, не поймите нас плохо. Мы хотели поставить наше искусство на службу борьбы и строительства. Посмотрят — и заработают, посмотрят — и взбудоражатся.*

Победоносиков:

— *А я вас попрошу от имени всех рабочих и крестьян меня не будоражить. Вы должны мне ласкать ухо, а не будоражить, ваше дело ласкать глаз, а не будоражить.*

Мезальянсова оживилась:

— *Да, да, ласкать... Искусство должно отображать красивую жизнь, красивых живых людей. Покажите нам красивых живчиков на красивых ландшафтах и вообще буржуазное разложение. Даже если это нужно для агитации, то и танец живота. Или, скажем, как идет на прогнившем Западе свежая борьба со старым бытом. Показать, например, что у них в Париже женотдела нет, а зато фокстрот, или какие юбки нового фасона носит старый одряхлевший мир — сконапель бо монд. Понятно?*

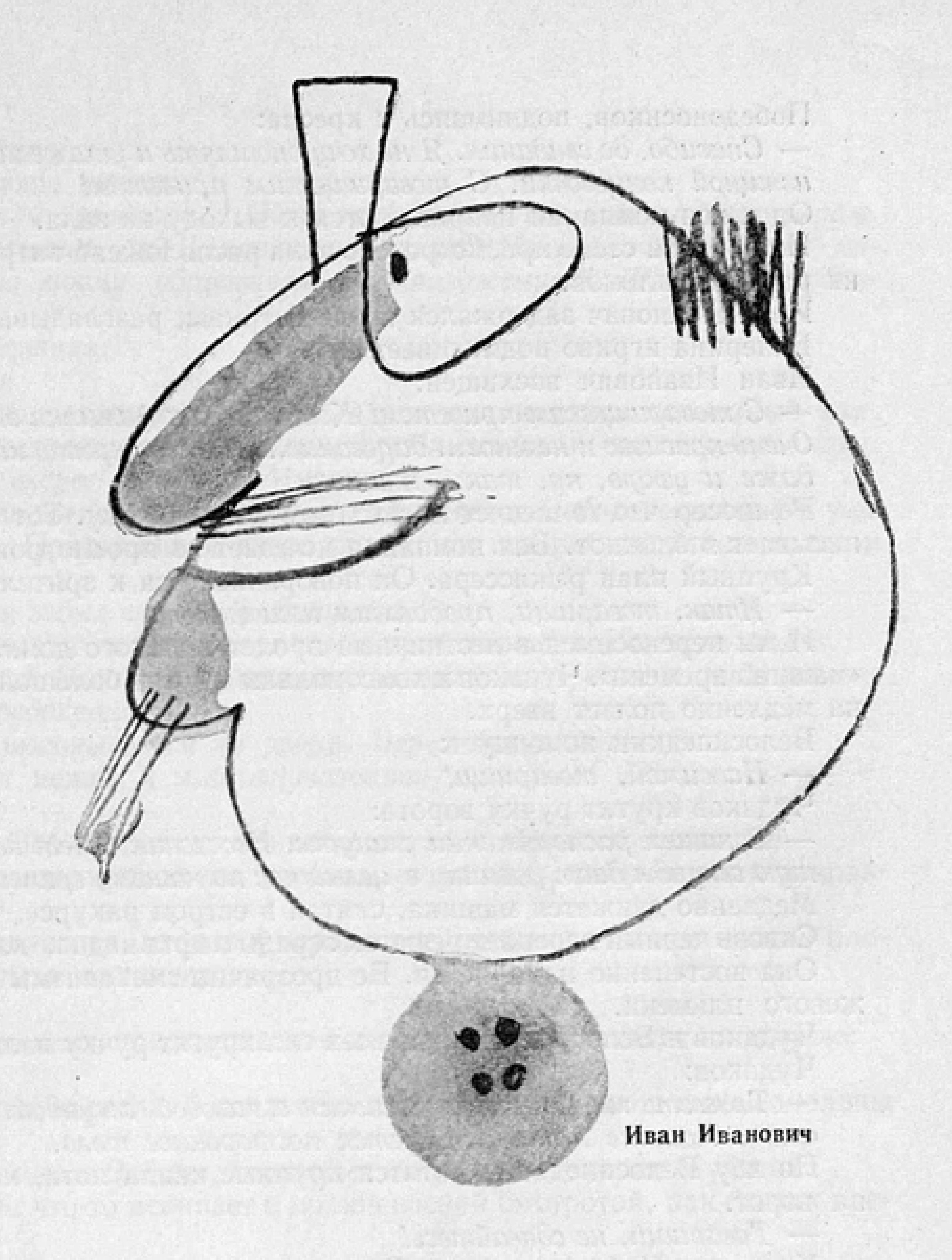
Режиссер идет в просмотровую будку и из стопки коробок выбирает одну, на которой этикетка: «1001 серенада любви». Передает ее киномеханику. Тот заряжает.

Иван Иванович восторженно:

— *Да, да! Сделайте нам красиво! В Большом театре нам постоянно делают красиво! Удивительно интересно! Везде с цветами порхают, поют, танцуют разные эльфы и... сифилиды.*

К этому времени в зал вернулся режиссер. Он замечает тактично:

— *Сильфиды, вы хотели сказать?*



Иван Иванович

Иван Иванович:

— *Да, да! Это вы хорошо заметили — сильфиды. Надо открыть широкую кампанию. Летают разные эльфы и... цвельфы... Удивительно интересно!*

Режиссер нажимает кнопку звонка. В просмотровом зале гаснет свет.

Начинается рисованный мультипликационный фильм, пародирующий заграничное «ревю» типа австрийских и американских фильмов.

На экране в стремительном ритме мелькают томные тенора, гёрлс на коньках, меняющие туалеты. Все кончается общим канканом. Гёрлс задирают юбки, и на их белых штанишках возникают буквы: «Пейте пепси-кола».

Зажигается свет в зале, Победоносиков аплодирует:

— *Браво! Прекрасно! И как вы можете с таким талантом размениваться на злободневные мелочи? Вот это подлинное искусство — понятно и мне, и Ивану Ивановичу, и массам.*

Иван Иванович вскакивает с кресла:

— *Да, да, удивительно интересно! Прямо душа через край. Это заражает! Товарищ Моментальников, надо открыть широкую кампанию.*

Моментальников вскочил:

— Эчеленца, прикажите!
Аппетит наш невелик.
Только хлеба-зрелищ нам дадите,—
Всё похвалим в тот же миг.

Победоносиков, поднимаясь с кресла:

— *Спасибо, до свидания. Я не хочу опошлять и утяжелять впечатление после такой изящной концовочки. С товарищеским приветом!*

Он и вся компания направляются к выходу из зала.

На боковой стене просмотрового зала расположена витрина, в которой висят куклы из разных фильмов.

Иван Иванович задержался возле витрины, разглядывает куклу в балетной пачке. Балерина игриво подмигивает ему.

Иван Иванович восхищен:

— *С товарищеским приветом! Кстати, как фамилия этой куколки, третья сбоку? Очень красивое и нежное... дарование... Надо открыть широкую кампанию, а можно даже и узкую, ну, так... я и она.*

Режиссер что-то шепчет на ухо Моментальникову. Тот понимающе улыбается и записывает в блокнот. Вся компания исчезает из просмотрового зала.

Крупный план режиссера. Он поворачивается к зрителям:

— *Итак, товарищи, продолжим наш фильм.*

И мы переносимся в лестничный пролет высокого дома. В клетку лифта помещена «машина времени». Чудаков и комсомольцы крутят большой самодельный ворот. Машина медленно ползет вверх.

Велосипедкин командует:

— *Нажимай, товарищи!*

Чудаков крутит ручку ворота:

— *В нашем распоряжении минуты. Несчастье будет непоправимо. Просчет в десятую секунды даст разницу в целый час по нашему времени.*

Медленно движется машина, снятая в остром ракурсе, то сверху, то снизу.

Сквозь черный переплет решеток ограды лифта видно, как машина меняет свой цвет.

Она постепенно накаляется. Ее прозрачные механизмы переливаются цветом оранжевого пламени.

Чудаков и Велосипедкин изо всех сил крутят ручку вала.

Чудаков:

— *Тяжесть машины увеличивается с каждой секундой. Я почти могу поручиться, что в машине материализуется постороннее тело.*

По лбу Велосипедкина катятся крупные капли пота, но он изо всех сил нажимает на ворот.

— *Товарищи, не сдавайтесь!*

Квартира Победоносикова. Все загромождено вещами: зеркальный шкаф, комод, буфет, шелковый абажур, на стенах немыслимые ковры рыночного вкуса.

Победоносиков в полосатой пижаме, бреется. Поля укладывает чемодан.

— *Что ж, я так и останусь?.. Не смешно!*

— *Я прошу тебя прекратить этот разговор. Какое семейное мещанство!*

— *Я же знаю, ну, видела — тебе принесли два билета.*

Победоносиков, продолжая бриться:

— *Оставь ты эти мещанские представления об отдыхе. Я тебе не загорать еду. Я всегда обдумываю текущий момент, а потом там... доклад, отчет, резолюция — социализм. По моему общественному положению мне законом присвоена стенографистка.*

Поля так и присела на стул, с бельем в руках.

— *Когда я твоей стенографии мешала? Смешно! Ну, хорошо, ты перед другими ханжить стараешься, но чего ты меня обманываешь? Не смешно! Чего ты меня ширмой держишь? Пусти ты меня, ради бога, и стенографируй хоть всю ночь! Смешно!*

Победоносиков, который в это время, уже фыркая, умывался в ванне, весь сжался:

— *Тсс! Ты меня компрометируешь своими неорганизованными, тем более религиозными выкриками. «Ради бога». Тсс!!! Внизу живет Козляковский, он может передать Павлу Петровичу, а тот знаком домами с Семеном Афанасьевичем.*

Поля грустно:

— Чего скрывать? Смешно!

Победоносиков угрожающе шипит:

— Тсс!.. Довольно этой ревности! Сама шляешься по чужим квартирам. Комсомольские удовольствия, да? Думаешь, я не знаю? Не могла себе даже хахалей найти сообразно моему общественному положению!! Шкодливая юбконосица!

Поля вскочила возмущенная:

— Замолчи! Не смешно!

Чудаков и комсомольцы продолжают из последних сил крутить подъемный вал. Раскаленная машина медленно ползет вверх, приближаясь к последнему этажу.

— Остаются секунды, скорее! —кричит Чудаков.

На лестничной клетке из дверей своей квартиры появляется Победоносиков. Он уже одет, с чемоданом в руке. Придерживая дверь рукой, он говорит ласковым голосом невидимой нам Поле:

— Полечка! Кстати, я забыл спрятать браунинг.

Он вытаскивает из кармана пальто браунинг и протягивает его в щель двери:

— Спрячь, пожалуйста! Помни, он заряжен, и чтоб выстрелить, надо только отвести вот этот предохранитель.

Рука Поли медленно высовывается из двери. Берет браунинг.

Победоносиков говорит нежно и многозначительно:

— Прощай, Полечка!

Дверь захлопывается. Победоносиков прижимает ухо к замочной скважине.

Внизу, сквозь подворотню, видно, как подъезжает машина, нагруженная чемоданами.

Из нее вылезает Мезальянсова, входит в парадное и, не доходя до лестничной площадки Победоносикова, тихо окликает:

— Носик, ты скоро?

Победоносиков, по-прежнему прислушиваясь к тому, что происходит за дверью:

— Тсс...

В это время машина уже въехала в чердачное помещение. Чудаков и комсомольцы хлопочут вокруг нее.

— Тащить дальше нельзя. Видимо, остаются секунды,— говорит Чудаков.

И в это время в машине что-то вскипает с молниеносной быстротой, как бы ток пробегает сквозь нее.

Раздается взрыв.

Оглушительный грохот.

Фейерверочный огонь.

Победоносиков пулей отлетает от замочной скважины.

Распахиваются двери на всех лестничных площадках, устроенных по коридорной системе.

Отовсюду высовываются испуганные лица.

На кровати подпрыгивает, подлетает кверху испуганный Оптимистенко. Он в одной ночной рубашке.

Жильцы мечутся по лестнице.

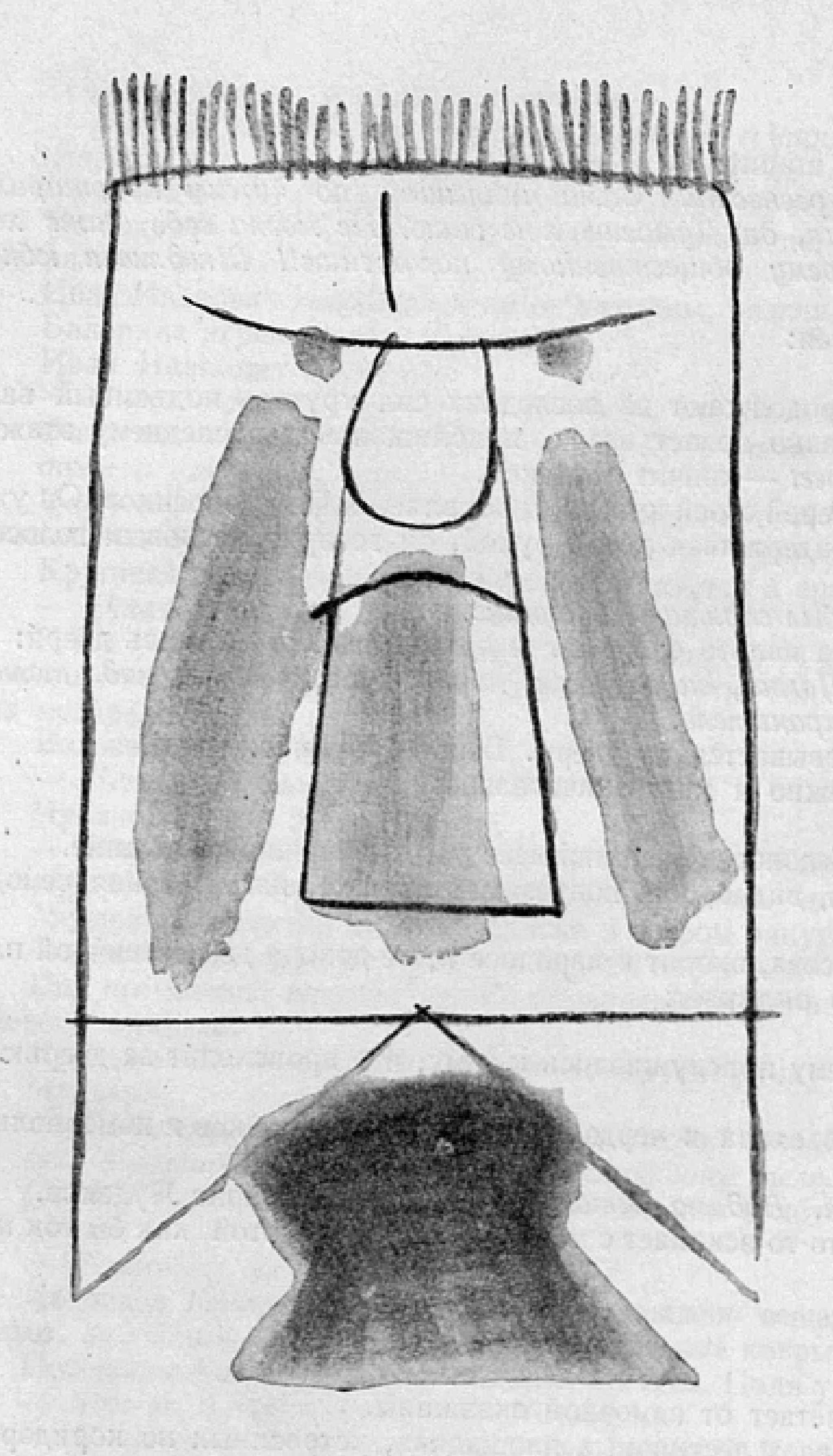
Оптимистенко с охотничьим ружьем, в туфлях на босую ногу, влетает на чердак.

Дым рассеивается. В центре машины времени возникает светящаяся женщина со свитком в руке. На нем горят буквы «Мандат».

Фосфорическая женщина очень красива. В ней как-то гармонично сочетаются черты лица классической строгости, напоминающие античные статуи, с обликом нашей современницы.

Ее голос звучит музыкально:

— Привет, товарищи! Я делегатка две тысячи тридцатого года. Я включена на двадцать четыре часа в сегодняшнее время. Срок короткий, задания чрезвычайные. Проверьте полномочия и оповеститесь.



Товарищ Победоносиков, главначпупс

Оптимистенко осторожно вглядывается в мандат, бормочет:

— *«Институт истории рождения коммунизма...». Так. «Даны полномочия...». Правильно. «Отобрать лучших...». Ясно... «для переброски в коммунистический век...». Что делается-то! Что делается, господи!*

Фосфорическая женщина улыбается окружившим ее комсомольцам. Она высоко поднимает вверх руку с мандатом.

Аппарат наезжает на мандат, и светящиеся буквы превращаются в надпись:

«БЮРО ПО ОТБОРУ И ПЕРЕБРОСКЕ В КОММУНИСТИЧЕСКИЙ ВЕК».

Аппарат панорамирует вновь. Под надписью в приемной главначпупса вдоль стены в очередь сидят Мезальянсова, Бельведонский, Иван Иванович; Оптимистенко попрежнему на секретарском месте.

Перед ним разъяренный Победоносиков раздраженно хлопает портфелем по столу.

Оптимистенко грозно:

— *В чем дело, гражданин?*

Победоносиков возмущенно:

— *Нет, так это продолжаться не может. Я об этом еще поговорю. Я и в стенную газету про это напишу. С бюрократизмом и протекционизмом надо бороться. Я требую пропустить меня вне очереди!*

— *Товарищ Победоносиков, да какой же может быть бюрократизм перед отбором? Не треба вам ее беспокоить.*

Победоносиков, нервничая:

— *Так ведь мне ж надо в связи с переброской выяснить и оклад, и квартиру, и прочее.*

Оптимистенко возмущенно вскакивает:

— *Тьфу! Да я ж вам говорю, не суйтесь с мелочами в крупное учреждение. Мы мелочами заниматься не можем. Государство крупными вещами интересуется: фордизмы, разные машины времени, то, сё...*

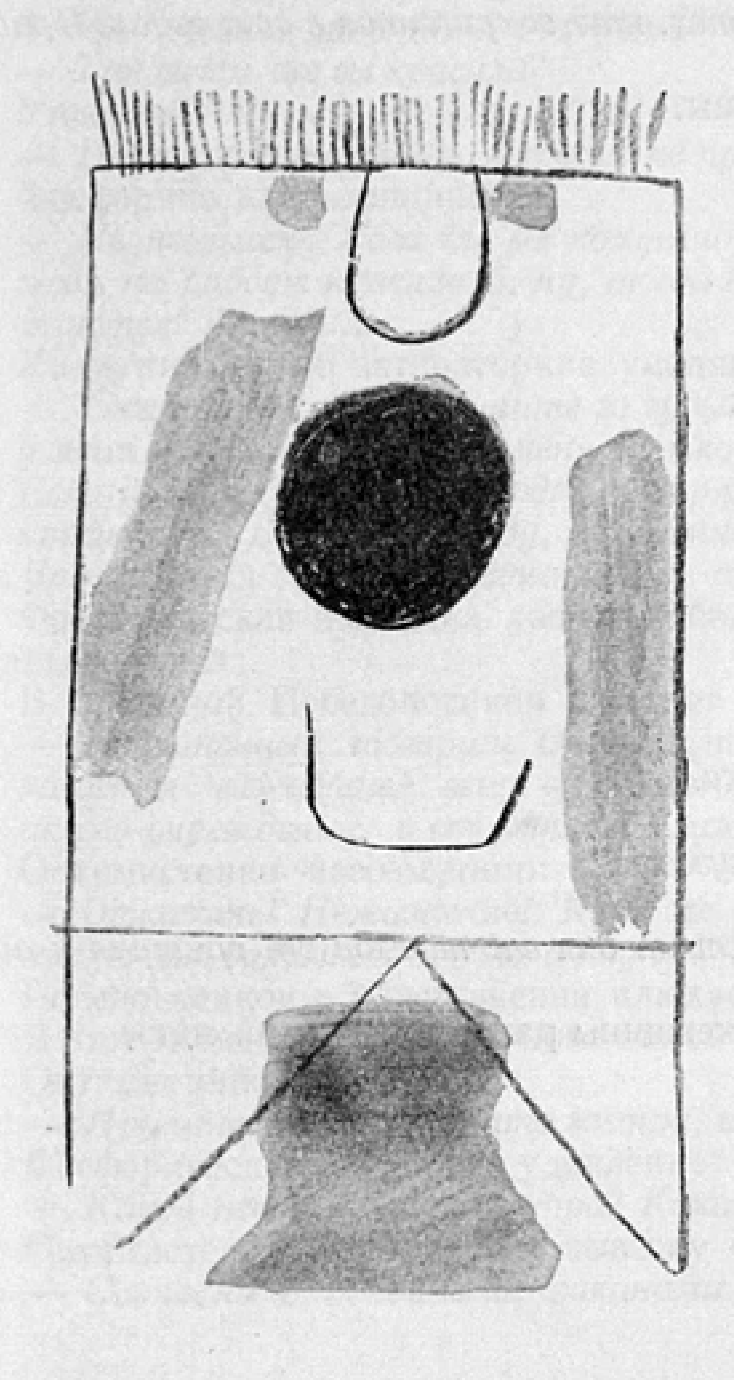
Иван Иванович, ерзая на стуле, обращается к Мезальянсовой:

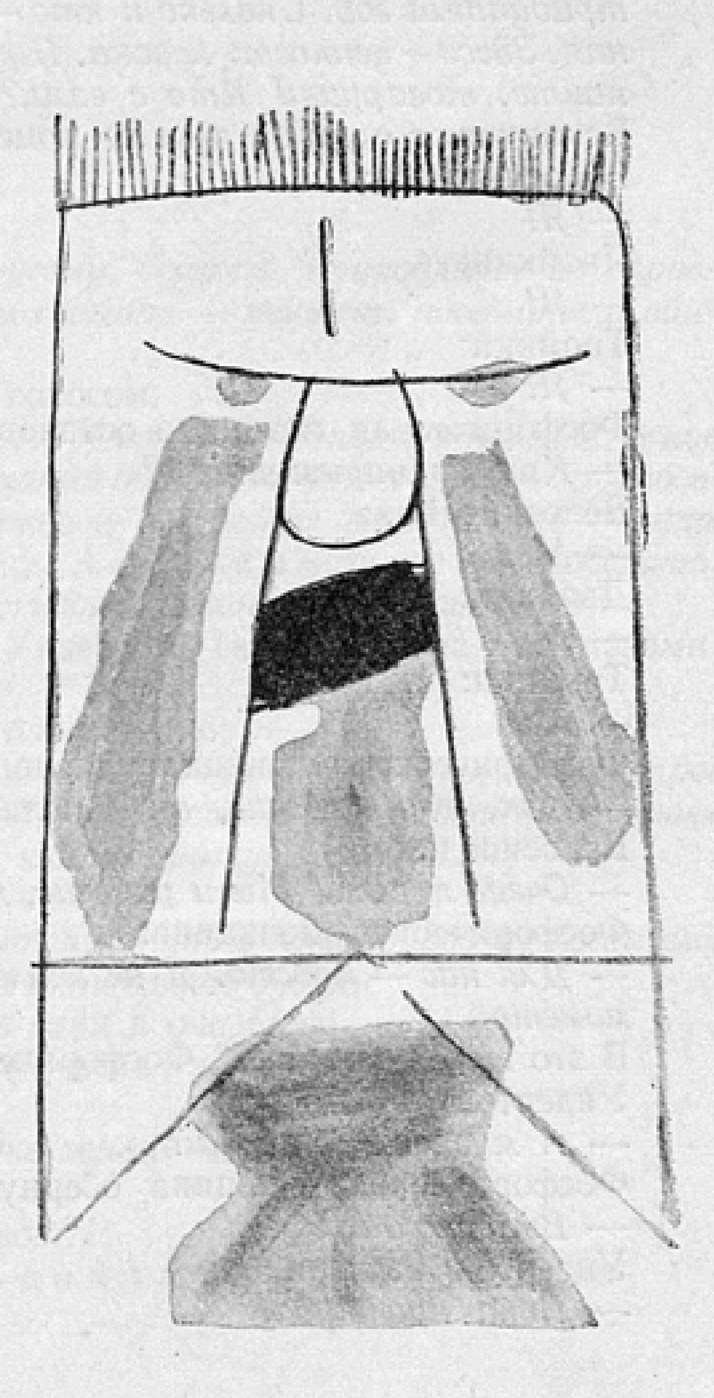
— *Вы когда-нибудь бывали в очереди? Я первый раз бываю в очередях. Удивительно неинтересно!*

Во весь широкий экран — аудитория университетского типа. Она заполнена людьми. На эстраде большой экран. Перед ним — Фосфорическая женщина.

Внизу примостилась Ундертон, которая стенографирует ее речь.

На экране возникают сначала как бы снятые с птичьего полета, а потом все ближе и ближе кадры строек первой пятилетки. Здесь и Днепрогэс, и Магнитка, и Турксиб, и первая очередь метро.





Все это надо смонтировать в стремительном ритме, пользуясь не только кадрами из хроники, но и тщательно отобрав лучшие куски из «Ивана» Довженко, фильма о Магнитогорске Йориса Ивенса, «Земля жаждет» Райзмана, «Старого и нового» Эйзенштейна, «Турксиба» Турина и других художественных и документальных фильмов той эпохи.

Звенящий музыкальный голос Фосфорической женщины сопровождает этот монтаж первых достижений социалистической страны:

— *Товарищи! Едва разнеслась весть о вашем опыте, ученые установили дежурство. Они много помогли вам, учитывая и корректируя ваши неизбежные просчеты. Мы шли друг к другу, как две бригады, прорывающие туннель, пока не встретились сегодня. Вы сами не видите всей грандиозности ваших дел. Нам виднее: мы знаем, что вошло в жизнь. Я с удивлением смотрю на гиганты стали и земли, благодарная память о которых и сейчас высится у нас образцом коммунистической стройки и жизни. За вашей работой вам некогда отойти и полюбоваться собой, но я рада сказать вам о вашем величии.*

Чудаков вскочил с одной из скамеек.

— *Товарищ, простите, я вас перебью. Но времени остается наших шесть часов, и мне нужны ваши последние указания. Сколько будет отправлено? Год назначения? Быстрота?*

Фосфорическая женщина спускается с эстрады.

Она идет вверх по ступенькам амфитеатра. К ней поворачиваются сотни улыбающихся лиц.

Фосфорическая женщина:

— *Направление — бесконечность. Скорость — секунда — год, место — две тысячи тридцатый год. Сколько и кто — неизвестно. Известна только станция назначения. Здесь — ценность неясна. Примут тех, кто сохранится в ста годах. Приступайте, товарищи! Кто с вами?*

Вскакивают один за другим комсомольцы.

Велосипедкин:

— *Я!*

Двойкин:

— *Я!*

Тройкин:

— *Я!*

Фосфорическая женщина остановилась:

— *Кто из математиков?*

Велосипедкин:

— *Мы!*

Двойкин:

— *Мы!*

Тройкин:

— *Мы!*

Фосфорическая женщина удивлена.

— *Как, вы и рабочие, вы и математики?*

Велосипедкин:

— *Очень просто! Мы и рабочие, мы и вузовцы!*

Фосфорическая женщина:

— *Для нас — просто. Я не знала, прост ли для вас переход от рашпиля к арифмометру.*

В это время за спиной Фосфорической женщины раздается робкий голос.

Ундертон:

— *А мне можно с вами?*

Фосфорическая женщина обернулась:

— *Вы откуда?*

Ундертон растерянно:

— *Пока ниоткуда.*

Фосфорическая женщина:

— *Как так?*

Ундертон потупила глаза.

— *Сократили.*

Фосфорическая женщина недоуменно:

— *Что это значит?*

Ундертон потупила глаза.

— *Губы, говорят, красила.*

Фосфорическая женщина удивленно:

— *Кому?*

Ундертон робко, показывая губную помаду:

— *Себе.*

Фосфорическая женщина берет, рассматривает помаду:

— *Больше ничего не делали?*

Ундертон, оживившись:

— *Перестукивала, стенографировала!*

Фосфорическая женщина:

— *Отчего ж ниоткуда?*

Ундертон:

— *Сократили.*

Фосфорическая женщина, совсем уже недоумевающе:

— *Почему?*

Ундертон:

— *Губы, говорят, красила.*

Фосфорическая женщина, возвращая ей губную помаду:

— *Так зачем же вы красили?*

Ундертон:

— *Не покрасишь, тогда и совсем не примут.*

Фосфорическая женщина:

— *Не понимаю. Если бы вы кому-нибудь другому, скажем, приходящим за справками на работе красили б, ну, тогда б могли сказать — мешает, посетители обижаются. А так...*

Ундертон быстро затараторила умоляющим голосом:

— *Товарищ, вы меня извините за губы. Что мне делать? В подполье я не была, а нос у меня весь в веснушках, на меня только и внимания обратят, что я губами бросаюсь. Если у вас и без этого на людей смотрят, вы только покажите вашу жизнь — хоть краешком!.. Если не подойду, я обратно вернусь. А в дороге я могу кое-чего поделать. Впечатления будете диктовать или отчет в израсходовании — я настукаю.*

Фосфорическая женщина ласково обнимает Ундертон. Та смотрит на нее глазами, полными слез.

В приемной Победоносиков наседает на Оптимистенко:

— *Подчиненный товарищ Оптимистенко! Вы же должны понять, что вопрос касается важнейшей вещи — о поездке моей, ответственного работника, главы целого учреждения, в столетнюю служебную командировку!*

Оптимистенко невозмутимо:

— *Отказать! Нежизненно! Кто же согласится ездить в командировку, когда ему за сто лет суточных треба, а ему секундочные выписывать будут?*

Победоносиков в изнеможении плюхается на стул в очереди.

В этот момент в приемной появляется Фосфорическая женщина.

Оптимистенко грозно:

— *Прием закрыт! Придите завтра, в порядке живой очереди.*

Фосфорическая женщина удивленно:

— *Какой прием? Какое завтра? Какая очередь?!!*

Оптимистенко, указывая на вывеску «Без доклада не входить»:

— *Согласно с основными законами.*

Фосфорическая женщина:

— *А, вы эту глупость снять забыли?!*

И тут только Оптимистенко разглядел, кто перед ним, и весь сжался в почтительном поклоне.

Победоносиков вскочил со стула, схватил портфель и, делая вид, что он только что приехал, обращается к Фосфорической женщине:

— *Здравствуйте, здравствуйте, товарищ! Простите, что я опоздал, но эти дела... Я все-таки к вам заехал на минутку. Я отказывался. Но никто и слушать не хочет. Езжай, говорят, представительствуй!.. Вы, конечно, сами понимаете, что мне придется предоставить должность согласно стажу и общественному положению, как крупнейшему работнику в своей области.*

Фосфорическая женщина:

— *Не сомневаюсь, что с вами поступят так, как вы заслуживаете.*

Победоносиков оглядывается на шеренгу вскочившей очереди и таинственно манит пальцем Фосфорическую женщину. Она удивленно следует за ним. Он шепчет ей на ухо:

— *Как старший товарищ, должен вам заметить, что вас окружают люди не вполне стопроцентные. Велосипедкин курит, Чудаков — должно быть, пьет. Должен сказать и про жену — мещанка и привержена к новым связям и к новым юбкам, совокупно именуемым старым бытом.*

Фосфорическая женщина:

— *Ну какое вам дело? Работают зато...*

Победоносиков:

— *Я тоже за то, но я зато не пью, не курю, не даю «на чай», не опаздываю, не предаюсь излишествам, не покладаю рук...*

Фосфорическая женщина:

— *Это вы говорите про все, чего вы «не, не, не»... Ну, а есть что-нибудь, что вы «да, да, да»?*

Победоносиков, гордо загибая пальцы на руке:

— *Да, да, да? Ну да! Директивы провожу, резолюции подшиваю, связь налаживаю, партвзносы плачу, подписи ставлю, печать прикладываю.*

В дверях появляются Понт Кич и Мезальянсова.

Англичанин раскланивается перед Фосфорической женщиной и начинает что-то бурчать.

Мезальянсова, вопросительно:

— *Плиз, сэр.*

Понт Кич:

— *Асеев, бегемот, дай в долг, лик избит, и стоимость снизилась май пут чásейшн...*

Он вынимает из кармана свой толстый бумажник и похлопывает по нему.

Мезальянсова переводит:

— *Мистер Понт Кич хочет сказать, что он может по сходной государственной цене, ввиду полной ненадобности, скупить все часы, и тогда он поверит в коммунизм.*

— *Понятно и без перевода,* — говорит Фосфорическая женщина, затем поворачивается и обращается прямо в зал. Аппарат наезжает на крупный план:

— *Товарищи, приходите вовремя. Ровно в двенадцать часов на станцию две тысячи тридцатый год отбывает первый поезд времени.*

И сейчас же во всю ширь экрана с верхней точки — площадь, на которой установлена машина времени.

По радиусам улиц к ней стекаются марширующие колонны.

В ритме Марша времени они сняты в разных ракурсах, то снизу, как на полотне Дейнеки «Левый марш», то сверху, как на рисунке Диего Риверы, изображающем демонстрацию, идущую на Красную площадь. Наверно, это даже не куклы, а рисованная мультипликация.

В ритм их шага звучит Марш времени:

Взвивайся, песня,
рей, моя,
над маршем
красных рот!
Впе-
ред,
вре-
мя!
Вре-
мя,
вперед!
Вперед, страна,
скорей, моя.
...Наляг, страна,
скорей, моя,
на непрерывный ход!
Впе-
ред,
вре-
мя!
Вре-
мя,
вперед!
Сильней, коммуна,
бей, моя,
пусть вымрет
быт-урод!
Впе-
ред,
вре-
мя!
Вре-
мя,
вперед!
Взвивайся, песня,
рей, моя,
над маршем
красных рот!
Впе-
ред,
вре-
мя!
Вре-
мя,
вперед!

(Примечание для режиссера. Марш времени надо распланировать также на триптих, с тем чтобы ритмически чередовать то крупные планы идущих на центральном экране, сопровождаемые средними планами на боковых экранах, то, наоборот, общие планы идущих шеренгой на центральном экране и крупными планами — на боковых).

Возле машины времени хлопочут комсомольцы.
Фосфорическая женщина отдает приказание:
— Товарищ Тройкин! Щиты, ослабляющие ветер, ставьте ординарные. Пятилетка приучила к темпу и скорости.

Тройкин отвечает откуда-то сверху:

— *Стекло сменю. Полмиллиметра. Небьющееся.*

Фосфорическая женщина, обращаясь к другому комсомольцу:

— *Товарищ Двойкин! Проверьте рессоры. Смотрите, чтобы не трясло на ухабах праздников.*

Двойкин отвечает откуда-то снизу:

— *Пройдем плавно, только бы не валялись водочные бутылки на дороге.*

Фосфорическая женщина, обращаясь к изобретателю:

— *Товарищ Чудаков, готово?*

Чудаков возится у пульта управления:

— *Отметим линию стояния, и можно пускать.*

К машине времени подбегает увешанный баулами и рюкзаками, с чемоданом в руках Оптимистенко:

— *Товарищ, я вас должен конфиденциально спросить — буфет будет? Забыли? Ну, ничего, питья хватит, с едой перебьемся.*

Оптимистенко демонстрирует вечные атрибуты командировочных: чайник, курицу, колбасу и еще какую-то снедь.

— *Которое местечко-то?*

Чудаков, не отрываясь от работы:

— *Становитесь рядом. Плечо к плечу. Об усталости не беспокойтесь. Только поворот вот этого колеса — и через секунду...*

На площади к машине подкатывают тележку, груженную доверху разным барахлом, перевязанными кипами бумаги, картонками, портфелями, охотничьими ружьями и шкафом Мезальянсовой. С громким лаем выбегают болонки, в окружении которых появляются Победоносиков с Мезальянсовой.

Победоносиков привычным тоном приказа:

— *Звонка еще не было? Можно давать сразу второй!*

Он теребит за руку Двойкина:

— *Товарищ, ты партийный? Да? Не в службу, а в дружбу — помоги там с вещами. Документы важные, о-о-о!!! Нельзя доверять разным беспартийным носильщикам. Кто здесь завглавнач посадки? Мое место, конечно, нижнее...*

Фосфорическая женщина терпеливо:

— *Машина времени еще не вполне оборудована. Вам, как пионерам этого вида транспорта, придется стоять со всеми.*

Победоносиков возмущенно:

— *При чем тут пионеры? Пионерский слет закончен, и попрошу больше никогда не надоедать мне с пионерами. Черт знает что такое! Наконец, я требую компенсации за неиспользованный отпуск! Одним словом, где вещи?*

Двойкин и комсомольцы с усилием толкают к машине барахло Победоносикова и Мезальянсовой. Фосфорическая женщина, глядя, как разгружают багаж:

— *Товарищи, это что за громадный универмаг?*

Сверху высовывается Оптимистенко, примостившийся где-то на машине. Хихикает:

— *Да нет же ж. Это малюсенькое обрастание.*

— *Ну зачем вам? Хоть часть оставьте!*

Оптимистенко замечает ехидно:

— *Конечно, товарищ, почтой дошлете.*

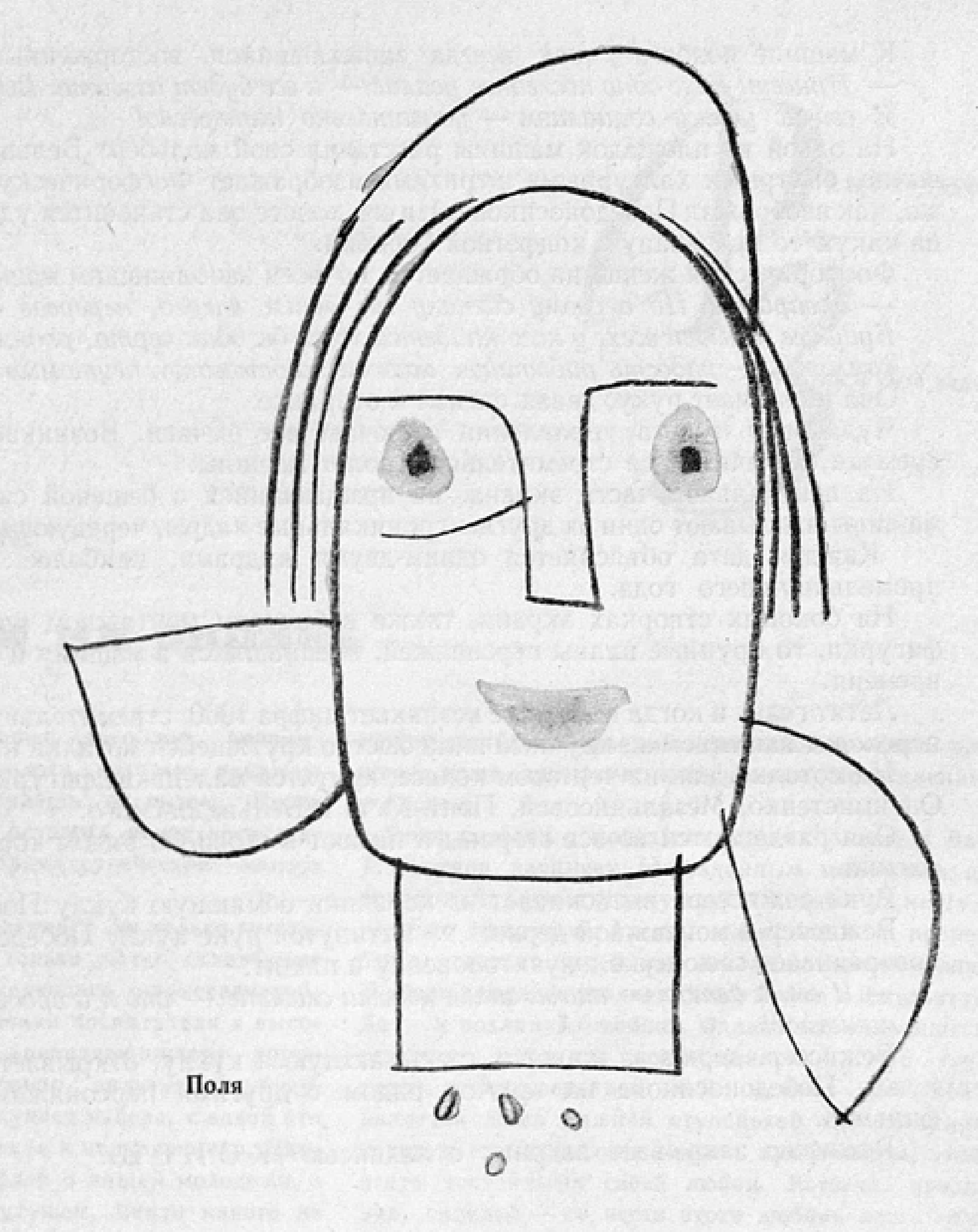
Победоносиков грозит Оптимистенко:

— *Прошу без замечаний! Я мог спросить дополнительный вагон-бис. Но я не спрашиваю сообразно со скромностью в личной жизни.*

По улице, мимо колонн идущих к машине, бежит Поля. В руках у нее большой, знакомый нам уже портфель.

Победоносиков на площади распоряжается погрузкой вещей:

— *Посторонитесь, товарищи! Ставьте вещи сюда. Где портфель светло-желтого молодого теленка с монограммой? Оптимистенко, сбегайте! Не волнуйтесь, подождут!*



Поля

К нему подбегает запыхавшаяся Поля:
— *Пожалуйста, не шипи! Я прибирала дома, как ты велел. Вижу — забыл. Думаю — важное! Смешно! Прибежала — пожалуйста!*
Победоносиков, раздраженно:
— *Надо напоминать раньше! Прощай, Поля! Когда я устроюсь, я тебе буду присылать треть чего-нибудь, вплоть до изменения устаревшего законодательства.*
На «интуристской» машине подкатывает Понт Кич. К нему подбегает Мезальянсова. Помогает выйти из машины:
— *Плиз, сэр!*
Понт Кич, не выпуская трубки изо рта:
— *Вор нагл драл с лип жасмин. Дай нам плюньте биллетер.*
Мезальянсова переводит:
— *Мистер Кич говорит, что он без билета, потому что не знал, какой нужен — партийный или железнодорожный, но что он согласен врастать в любой социализм, только чтоб это ему было доходно...*
Оптимистенко, суетясь вокруг Понт Кича, помогает грузить его чемоданы:
— *Плиз, плиз, сэр. Дорогой договоримся.*

К машине подбегает как всегда запыхавшийся, восторженный Иван Иванович:

— *Привет! Еще одно последнее усилие — и все будет изжито. Вы видели социализм? Я сейчас увижу социализм — удивительно интересно!*

На одной из площадок машины расставил свой мольберт Бельведонский. Он привычно, быстрыми халтурными штрихами изображает Фосфорическую женщину — так же, как изображал Победоносикова. На его холсте она становится удивительно похожей на какую-то красавицу с конфетной коробки.

Фосфорическая женщина обращается ко всем заполнившим машину:

— *Товарищи! По первому сигналу мы мчим вперед, перервав одряхлевшее время. Будущее примет всех, у кого найдется хотя бы одна черта, роднящая с коллективом коммуны, — радость работать, жажда жертвовать, неутомимость изобретать…*

Она поднимает руку, давая сигнал к отправке.

Чудаков у пульта управления включает все рычаги. Возникает победный Марш времени, и начинается стремительный полет машины.

На центральной части экрана, на вращающийся с бешеной скоростью механизм машины наплывают один за другим хроникальные кадры, чередующиеся с цифрами лет.

Каждая дата объясняется одним-двумя кадрами, наиболее характерными для промелькнувшего года.

На боковых створках экрана, также в быстром монтажном ритме, сменяются то фигурки, то крупные планы персонажей, вцепившихся в машину и обвеваемых ветром времени.

Летят годы, и когда на экране возникает цифра 1960, стремительный вихрь вращения переходит наплывом на крупный план быстро крутящейся моталки на монтажном столе.

На моталке, как на чертовом колесе, крутятся маленькие фигурки Победоносикова, Оптимистенко, Мезальянсовой, Понт Кича и Бельведонского.

Они разлетаются во все стороны и падают в стоящую рядом корзинку для срезков пленки.

Рука режиссера вытаскивает из корзинки обмякшую куклу Победоносикова.

Режиссер в монтажной держит на вытянутой руке куклу Победоносикова, который поворачивает свою кукольную головенку и пищит:

— *И вы, и автор — что вы этим хотели сказать,— что я и вроде не нужны для коммунизма?!*

Режиссер, держа за шиворот трепыхающуюся куклу, открывает витрину и вешает куклу Победоносикова на крючок рядом с другими персонажами из кукольных фильмов.

Режиссер закрывает витрину с надписью «К О Н Е Ц».



З. Владимирова

На сцене и на экране

Бывают лица, которые, мелькнув, запоминаются, бывают голоса, которые, однажды услышав, распознаешь и потом. После «Неподдающихся» у нас осталось ясное представление о своеобразной драматургической манере Татьяны Сытиной.

В «Неподдающихся» подкупает не только мысль, светлая и гуманная, не только метко схваченные приметы времени, формирующего из неказистой, маленькой фабричной девчонки воспитателя в высоком смысле слова, а из «неподдающихся» дружков-бузотеров—юных эдисонов, энтузиастов, будущую гордость завода. Подкупает манера, с какой это подано,— удивительно мягкая и ненавязчивая. Никто не произносит громких слов о нашей молодежи, о комсомольском долге, о будущем, никто никого не поучает, не «прорабатывает»: герои действуют, повинуясь властному внутреннему зову, просто потому, что не могут иначе. И в этом как раз и проявляются новые, глубочайшим образом советские свойства их характеров. Умение извлечь поэзию из будничного и незаметного, лукавый юмор, добросердечие — все это привлекало в работе драматурга и в постановке молодого режиссера Ю. Чулюкина.

Новые произведения Т. Сытиной — сценарий «Первое свидание» и одноименная пьеса — в чем-то продолжают линию «Неподдающихся». Та же, что и в «Неподдающихся», жизнерадостная, ясная атмосфера, та же лирика, то же по временам озорство. Так же, как и там, удается автору, пользуясь непритязательной формой лирической комедии, привлечь наше внимание к серьезным нравственным вопросам.

Свою повесть о молодых супругах Алеше и Вале Т. Сытина начинает неожиданным мажорным аккордом. «Видишь эту девушку? Я женюсь на ней!» — говорит приятелю Алеша, едва лишь в прорези берез мелькает ему и нам доселе незнакомое лицо. Любовь с первого взгляда, как у Ромео и Джульетты? Да — и подлинная любовь. Однако это мальчишески задорное, отчаянно восторженное и, что греха таить, самоуверенное «Я женюсь на ней!» является лишь нижней ступенькой той лестницы, которую еще предстоит одолеть влюбленным, чтобы стать достойными своей любви. Встреча, признание, поцелуй — со всего этого любовь лишь начинается. Ее предстоит еще выстроить, уберечь от грубых прикосновений, возвести как прекрасный и светлый дом. Предстоит сделать так, чтобы первое свидание растянулось как бы на всю жизнь. А для этого нужно прежде всего обрести взаимопонимание, душевный контакт и веру друг в друга.

Герои пьесы и сценария проходят на наших глазах путь духовного возмужания. И не только Алексей с его поначалу эгоистическим, собственническим представлением о счастье, но и Валя, достаточно дорого оплатившая свое право быть в одно и то же время женой и подругой одного человека и «человеком для людей», как сказано где-то у Хикмета. Живыми нитями связанная со всеми теми, кто ждет от нее помощи, совета, пожатия дружеской руки, Валя изживает свое горе, боль от разрыва с любимым, тесно соприкоснувшись с чужим несчастьем и чужой бедой.

«Первое свидание». Сценарий Т. Сытиной. Режиссер И. Бабич. Оператор А. Эгина. Художники А. Вайсфельд, Н. Маркин. Композитор А. Муравлев. Звукооператор Г. Коренблюм. «Мосфильм», 1960.

Однако здесь кроется и слабость произведения. Сюжет «Первого свидания» построен так, что судьба Вали раскрывается лишь в сцеплении с судьбами других персонажей, идущими параллельно. В результате сквозное действие невольно нарушается, а пьеса и сценарий утрачивают цельность. Если «Неподдающиеся» кажутся отлитыми из одного материала и все там связано в единый, прочный узел, то в «Первом свидании» автор смещает центр повествования, увлекаясь фигурой Павла Смурова в ущерб отношениям Алеши и Вали. И пусть Валя в истории Смурова играет достаточно важную роль, чтобы внимание зрителей было к ней по-прежнему приковано; зато Алеше в этой истории делать нечего. Герой отходит на задний план и появляется в финале лишь затем, чтобы развязать конфликт и уверить Валю, что он все понял, все простил и готов начать жизнь сначала. А что он понял, что простил и, главное, надолго ли понял — на это автор нам ответа не дает, предлагая на веру принять «распрямление» Алеши.

Конечно, этот серьезный изъян в конструкции произведения поставил режиссеров «Первого свидания» перед рядом дополнительных трудностей. И все же им открывалась интересная возможность передать характеры и мысль произведения в особой своеобразной авторской тональности, высказаться по немаловажным вопросам морали.

Фильм «Первое свидание» ставила дебютирующая в качестве кинорежиссера Искра Бабич, спектакль Московского театра имени Моссовета — Оскар Ремез, режиссер молодой, но уже не новичок на этом трудном поприще. В интерпретации авторского материала они пошли каждый своим путем, и потому поражения и успехи у них тоже разные.

«ПЕРВОЕ СВИДАН ИЕ»



Когда смотришь фильм «Первое свидание», приходишь к выводу, что со временем из Искры Бабич может выработаться режиссер инициативный, с изобретательностью, с огоньком. Это больше всего чувствуется в удавшихся частностях, деталях картины.

Тут обнаруживаются у Бабич и наблюдательность, и добрый юмор, и, что особенно важно, умение следовать стилю и манере автора.

Вот первые кадры: в косой сетке дождя, изредка прорезаемой зигзагом молнии, хлопает на ветру брезентовая палатка, и до половины торчат из нее две мальчишеские фигуры, с полным пренебрежением отдавшие свои ноги во власть стихии. Что-то есть в этой сцене юное, свежее, летнее...

Вот наверху, у берега нервничают друзья и сослуживцы, обеспокоенные долгим отсутствием водолаза, а тот в это время в нелепом своем костюме который час подряд — все танцует и танцует на дне, приговаривая: «Валя, Валечка, Валек!..» Нельзя лучше выразить счастье, восторг, охватившие героя.

Вот Алеша, поссорившись с Валей, ночует у товарища Мити, и утром за нехитрым завтраком этой рабочей семьи смущенного юношу буквально осаждают четыре девицы — сестры Мити. Одна другой любопытней, одна другой насмешливее и лукавее, они теребят гостя со всех сторон, забрасывают нескромными вопросами, болтают, как сороки, и во всем этом чрезвычайно привлекательны.

Наконец последняя сцена — на вокзале. В сутолоке чьих-то поспешных сборов, приездов и отъездов, в неразберихе гудков Алексей и Валя ведут свое последнее, решающее объяснение. Но между ними оказывается невольный барьер — сплошная цепь уходящих вдаль деревянных вокзальных диванов. И герои бегут вдоль них, перебирая руками спинки, обмениваясь быстрыми фразами, взглядами, и кажется, что не грубая дощатая преграда между ними, но решетка старинного балкона, которая вполне могла бы устроить и шекспировских влюбленных. Очень нужная в данную минуту ассоциация, очень запоминающийся образ!

Казалось бы, ключ найден, природа авторского материала схвачена. Но давайте ответим себе со всей добросовестностью: что еще запомнилось, поразило нас в фильме? И мы не сможем назвать почти ничего, кроме этих вот метким глазом увиденных *частностей*, живых черточек взаимоотношений героев.

Уже в декорациях фильма, в той обстановке, где развертывается действие, слишком мало конкретного — слишком все прилизано, раскрашено, как на новогодней открытке. В натурных съемках многое тоже отдает красивостью: мелькают набережные, перелески, мосты, стадионы, не обжитые режиссером, нейтральные по отношению к событиям фильма.

И тут обнаруживается: в театре, где возможностей меньше, а режиссер ограничен трехмерным пространством сцены, «Первое свидание» решено таким образом, что при всей условности лучше отвечает стилистике произведения. Обнаруживается, что О. Ремез нашел очень точный театральный прием для воссоздания атмосферы пьесы.

Сцена пуста; ее «одевают» сами участники, в нужную минуту выкатывая, втаскивая на игровую площадку минимум необходимых предметов, достаточный, чтобы обозначить место действия, в то время как проекция на задник дополняет картину, разжигая воображение зрителей. Черный силуэт березки, контур лодки, пенек на первом плане — и вот уже мы поверили в теплый вечер на озере. Многоэтажная громада домов и лоток папиросника в центре сцены дают представление о московской улице. Акварельность красок, каждодневные, скромные одежды героев, неяркий, притушенный свет — таков колорит этого «пастельного» спектакля.

Однако «пастельный» не означает в данном случае «интимный», «камерный». Прелесть приема, на котором строится спектакль, в том и заключена, что его молодые герои со своей трудной любовью не предоставлены самим себе, — за ними как бы стоит вся страна, которой совсем не все равно, что станется с Алешей и Валей.

Все эти юноши и девушки, что выносят на сцену кушетки и стулья и, когда это нужно, становятся то завсегдатаями студенческой столовой, то зрителями на стадионе, то жильцами квартиры Смурова, — все они как бы и персонажи спектакля и в то же время люди от театра, его «собственные корреспонденты», уполномоченные проследить, чем кончится эта простая история. В спектакле за Алешей и Валей как бы следят десятки глаз — дружеских, сочувствующих, ободряющих. Так раздвигаются рамки интимного сюжета, и спектакль «о любви и дружбе» обретает гражданственность, становится масштабным, ничего не теряя в своей лиричности.

Увы, как раз этой широты взгляда, этого гражданского звучания темы не хватает фильму, хотя у кино были более богатые возможности.

Немалое значение имеет здесь то, как сыграны центральные роли. Досадно, но именно экран, незаменимый в передаче тончайших душевных движений, способный предельно приблизить к зрителю внутренний мир человека, проигрывает в этом соревновании. В одном случае, а именно — в театре, мы наслаждаемся игрой с «секретом», ярко индивидуальной, отмеченной всем богатством правды, в другом — видим милые, но стертые лица, просто юношу и просто девушку, недостаточная глубина переживаний которых компенсирована лишь молодостью, внешне достоверным поведением да угаданной мерой улыбок и слез.



«ПЕРВОЕ СВИДАНИЕ»

Л. Шапоренко — способная молодая актриса, и смотреть на нее приятно, и темперамент в ней чувствуется подлинный. То вихрем пробежит ее Валя по лестнице, стуча каблучками, то взглянет очень серьезно и человечно, то скажет фразу, как только Валя может ее сказать. Но все это лишь мелькает порою на протяжении довольно длинного фильма. Вообще же (и нет ли в этом вины режиссера?) Валя — Шапоренко действует в фильме как бы не по велению незыблемых нравственных принципов морали, ставших второй натурой, но скорее повинуясь стечению обстоятельств.

Так вышло, что, разговорившись с друзьями в столовой, она волей-неволей обидела мужа, показалась ему невнимательной. Так вышло, что ей пришлось задержаться в больнице, а потом на квартире у Смурова. Сами собой обрушились на нее заботы о маленьких детях Тони. Она же, по натуре добрая, по натуре отзывчивая, как бы лишь приняла на себя то, что на нее возложили люди. А вот В. Талызина в театре имени Моссовета все это взяла по доброй воле, согласовала со своими понятиями о долге советского человека, руководя обстоятельствами и подчиняя их себе. Она сознавала, какой дорогой ценой может быть оплачена эта жертва, сознавала, что ее собственное счастье под угрозой, но не могла не сделать того, что подсказывала ей ее совесть, что отвечало ее взгляду на жизнь.

Выбор актеров на главные роли в театре Моссовета свидетельствует о полном контакте между режиссером и автором. Играют Б. Новиков и В. Талызина. И он — не Ромео, и она — не Джульетта. Но как раз этот белобрысый, вихрастый парнишка, в кепочке набок и толстом свитере, с глазами то озорными и немного развязными, то отчаянно оскорбленными, то понимающе печальными, именно эта простушка девушка, совсем некрасивая, гладко зачесанная, в голубеньком сарафанчике, написаны Сытиной и отвечают ее представлению о прекрасном. И если мы снова вспомним «Неподдающихся», то сразу поймем, что «Первое свидание» в театре роднит с фильмом Ю. Чулюкина именно эта склонность искать черты нашего времени в простеньком, скромном и незаметном.

Что касается Г. Юматова, который играет Алешу в фильме, то ему, кажется, не повезло особенно. Кроме описанного эпизода на дне Москвы-реки, где Алеша танцует в водолазном костюме, да объяснения-пробега вдоль вокзальных диванчиков, актеру почти нечего делать в фильме. Объектив аппарата буквально и фигурально направлен не на него. Особенно это ощутимо во второй половине, где Алешино место энергично узурпирует Павел Смуров в исполнении А. Кочеткова. Вот тут как раз все есть: и наблюдательность, и правда, и мужское сумрачное проявление горя, и грубоватая нежность к детям, и смена взгляда на Ершика—Валю, и жгучая, испепеляющая жажда выпить, и стыд за все, что с ним произошло. Судьба Смурова выписана в фильме подробно, сильно, но тем заметнее «перекос» в его строении, тем больше ущерба для единства действия, а стало быть, как говорил великий Щепкин, и для единства общей идеи.

Видимо, чувствуя, что рассказанная в фильме история не поднимается выше камерного звучания, что она в известной мере ограничена частным случаем, авторы пытаются усилить остроту поставленных в картине проблем, стараются раздвинуть рамки событий. Но, к сожалению, прибегают они для этого к чисто внешним, иллюстративным приемам. Так, например, показан резонанс, который вызвала статья о Смурове,— мелькают печатающиеся листы газет, конверты писем...

И кончается фильм уж очень шаблонным поцелуем в диафрагму, кинематографически банальным объятием героев, таким ненужным после живого и полного лирики объяснения на вокзале!

Невольно оказавшись участником соревнования с театром, киноискусство проиграло в постановке «Первого свидания»: к сожалению, фильм оказался лишь простым повторением пройденного и притом на более низкой основе.

В. Чалмаев

С поправкой „на величавость"...

Тихая белорусская деревня, «веска», как говорят здесь. Сырые леса, повитые белесым туманом, зеленоватые болота, от которых веет невыразимой печалью, седой подзол тощих картофельных полей... Пейзажи старого Полесья. Но есть в этом краю своя неразгаданная прелесть, которая не ошеломляет, не поражает, а скорее пленяет, покоряет мягко, нетребовательно... Как бусинки зари, краснеют среди податливых мхов ягоды клюквы, синеватые дали просвечивает ласково-приветное солнце, нежно проводя метелочкой своих лучей по лицу земли. И горестная бедность, и безмолвная красота, и солнце, и угрюмые, заросшие щетиной мужики, которые с мрачным раздумьем все чаще смотрят на панские земли, на отнятые у них угодья...

Отечества не унесешь на подошве, и даже «радости, за которыми не следует раскаяния,— радости детства» (Л. Сейфуллина) проходят, забываются. Но привязанность к Родине, к этому миру дореволюционной полесской деревни с его муками и печалями, «жальбой» не угасали в Якубе Коласе. В трилогии «На росстанях», сущей энциклопедии жизни старой Белоруссии, самом задушевном своем создании, писатель неспешно и правдиво рассказал о полесской своей родине, о путях ее к революции. Вместе с тем через образ главного героя, сельского учителя Андрея Лобановича, образ автобиографический, он рассказал и о своем общественном прозрении, о скитаниях и правдоискательстве белорус-

«Первые испытания» (по мотивам трилогии Я. Коласа «На росстанях»).
Сценарий А. Кулешова и М. Лужанина. Режиссер В. Корш-Саблин. Оператор А. Булинский. Художники В. Белоусов, Ю. Булычев. Композитор Е. Глебов. Звукооператор К. Бакк. «Беларусьфильм», 1960.

ской народной интеллигенции. Трогательная, светящаяся ясность души писателя, мягкая интонация повествователя, полутона в описаниях и переживаниях — все это вместе с неподдельной любовью к родине создает непередаваемое обаяние трилогии Я. Коласа.

И вот трилогия начала свою новую жизнь — на экране. Но сразу улавливаешь, что в фильме, поставленном режиссером В. Корш-Саблиным, Колас, в чем-то подправленный, — и он и не он, какой-то неловко величавый, непривычно красивый. У Коласа сказано, что в селе Тельшино, куда прибыл на работу Лобанович, на улицах «грязь была густая, черная, как деготь, глубоко размешанная лаптями полещуков, копытами коров и лошадей...». В фильме перед нами предстает чистенькая деревня, ни разу мы не видим ее в дождь, в слякоть, она всегда почти «летняя», цветущая или в красивой бахроме зимнего инея. Но как-то не хочется сразу разуверяться в фильме, пробуешь сгладить это расхождение, оправдать его особым замыслом авторов картины...

Но чем дальше смотришь фильм, тем сильнее ощущаешь это противоречие.

Думается, чтобы отчетливее уяснить различия произведения Я. Коласа и поставленной по нему первой серии картины, нужно в первую очередь сравнить двух Лобановичей — того, который живет и будет вечно живым в трилогии, и того, что мы увидели в фильме.

«На простор, на широкий простор!

Есть что-то необычайно красивое в этих привольных старинных большаках Белоруссии. Широко и размашисто пролегают они от деревни к деревне... Сколько красоты и приманчивой прелести в их синеватых далях! Может, тебя волнует извечная, никем не рассказанная сказка их, которая складывалась долгими веками и записывалась огненными буквами человеческой кривды в сердцах миллионов путников?..

Не она ли, эта летопись, так глубоко западает в твою душу, чтобы зажечь в ней тот грозный пламень, который молнией прорежет темную ночь неволи, нависшую над краем?»

Мечтатель с болезненно чутким сердцем, наивный, чистый юноша всматривается в мир, лежащий перед ним со множеством дорог. И все чаще среди мрака нужды, горя, ненастья он обнаруживает отблески грозного пламени народного гнева, мир открывается ему главной стороной. Так, в разгар благопристойной импровизации выборов кровопийцы-старшины, когда молчат подпоенные мужики, вдруг с шумом открылась дверь и как буря ворвался крестьянин Тимох Жига. «Глаза его дико вращаются, волосы взлохмачены.

— Громада! — кричит Тимох.— Уже выбрали? Захара Лемеша? Кого же вы выбрали? Еще мало выпил вашей крови?»

И это не единственный урок классовой борьбы... Лобанович видит все взором, омытым мужицкими слезами и печалью, он всматривается в мир острее и зорче. Постепенно— и Колас это подмечает—пришла к нему «радость познания новой правды, что, едва осознанная, неясная, веками живет в мужицком сердце, будоража и поднимая людей ка восстания...»

Таким — человеком сложной судьбы, отзывчивым на все радости и невзгоды мира, мужественным мужицким заступником и мягким лириком — вступил Лобанович из книги в фильм, надеясь и здесь остаться самим собой, ничего не утратить.

Но... авторы сценария А. Кулешов и М. Лужанин, видимо, решили «динамизировать» конфликт, усилить напряжение, драматизм трилогии. И Я. Колас для этого заострения дает много материала. Однако сценаристы пошли иным и вряд ли оправданным путем.

Как втянуть Лобановича в революцию? Для этого к коласовскому роману сооружается целая «пристройка». Скромный коллега Лобановича, учительница Ольга Андросова, которая, судя по роману, никак не является кадровой революционеркой, вдруг становится признанным вождем местной довольно крупной подпольной ячейки. Она вроде «буревестника» революции, особенно в сцене митинга.

«ПЕРВЫЕ ИСПЫТАНИЯ»



И в быту ее не оставляет какой-то ложно митинговый пафос. Но если бы это касалось одной Ольги! Неожиданно для Коласа в фильме появляется совершенно чуждый ему авантюрный элемент. Ольга ко всему прочему оказывается еще и богатой наследницей. Капитал свой она хочет отдать на нужды революции. Однако, чтобы иметь право распорядиться наследством, Ольга должна быть повенчана. За кого же ее выдавать замуж? Жертвой стал Лобанович, мирно работавший себе в деревне, не подозревавший, что в него уже уперся указующий перст драматургов. Правда, не сразу они связали его по рукам и ногам фиктивным браком. И не одного его. Авторы решили осложнить, сделать трагедийной судьбу многих лиц. Во-первых, Лобановича любит милая полещаночка Ядвися Баранкевич. И Лобанович любит ее. И на первых порах из-за любви к Ядвисе, с которой он только что так трогательно посадил вишенку в школьном саду, тельшинский учитель отказался от фиктивного брака. Тогда решил жениться друг Лобановича, Олесь, соратник Ольги по борьбе, твердый, испытанный революционер. Но следует сцена митинга, где с речами удивительно скучными, на редкость книжными, бездушными выступают Олесь и Ольга,— и провокатор Мошиков убивает Олеся. Тот перед смертью упросил Лобановича жениться на Ольге...

Это и было сделано. Авторы «втянули» Лобановича в революцию, бросили его в «романтический» коловорот событий. Их не смутило, что ничего этого нет в трилогии, что авантюризм чужд Коласу, а герой его приходит к революции вовсе не на ходулях, а своими ногами. У героя появился совсем иной ритм жизни, чем-то похожий на беготню, суету, его постоянно «пришпоривают».

...Лобанович женился на Ольге. Мучается он сам, страдает невинная Ядвися, дожидаясь, когда эта женитьба-поручение кончится и они с Лобановичем смогут соединиться. Вероятно, так и случилось бы. Но, увлеченные драматизацией происходящего, авторы фильма дают новый поворот событий: Андросова приезжает к Лобановичу, не то скрываясь от полиции, не то просто по пути к месту работы, ночует у него. И вот истерзанная вконец Ядвися плачет на могиле матери, ломает символическую вишню и выходит замуж за некоего непонятного господина в черном сюртуке, все время слонявшегося на втором плане.

Установка на величавость, авантюрная пристройка видоизменили стиль романа. Фильм во многом словно полемизирует с романом. Я. Колас писал, что политическая зрелость пришла к герою не сразу: «Целые вечера просиживал он в крестьянских хатах, присматриваясь к жизни полещуков». Целые вечера! В фильме мы не видим ни одного такого вечера, связь героя с мужиками носит чисто условный, созерцательный характер, основным уроком революционного воспитания явилась история с фиктивной женитьбой Лобановича.

Что же тут играть молодому актеру Э. Изотову, исполняющему роль Лобановича? Много событий в жизни героя, они, как пена, взбиты рукой сценаристов и режиссера, но сам Лобанович — лишь функция в схеме. Он как сверчок, знающий свой шесток. Все эти события носят как бы внешний характер по отношению к нему. И вот из кадра в кадр переходит прямолинейный деятель с «железной сдержанностью» в манерах, в переживаниях. И лишь временами — в трогательной бережливости к Ядвисе, в некоторых встречах с Ольгой — в этих сценах мы видим, что артист мог бы создать иной характер, со сложной, неспрямленной психологией, с живой реакцией на окружающий мир.

Когда смотришь на кружок революционеров, где тон задают друзья Лобановича, Олесь и Ольга, видишь хладнокровно резонирующих, угрюмоватых функционеров. Но ведь не такой же была революция 1905 года! И героика ее иная. Вспоминается мысль В. И. Ленина о «праздничной энергии» революционных масс, о расцвете человека в революции. И это при всех трудностях борьбы! Героям «Первых испытаний» чужды подобные чувства и настроения.

Трилогия Я. Коласа предоставила необычайное многообразие народных образов—это многофигурное полотно. Писатель, работавший в молодости учителем в разных уголках Полесья, тщательно выписывал подробности быта, нравов, этнографию обычаев, привычек полещуков, сочный бытовой фон. Но поскольку авторы фильма ни на один вечер не оставили Лобановича с реальным народом, с коласовским мужиком, мимо них почти целиком прошла и эта народная стихия, эта сторона эпопеи. Компенсируя отсутствие народа, в картине все время появляются три величавых бородатых мужика, олицетворяющих народную мощь, революционную непримиримость, гнев... Глаза их все время горят, бороды всклокочены, движения нервны и порывисты, голоса глуховатые, с яростной хрипотцой... Как отдает это явной имитацией народного бунта.

«Первые испытания» — лишь первая серия обширной кинематографической трилогии. Пока пути писателя и кинодеятелей во многом разошлись. Хотелось бы, чтобы следующие части кинотрилогии создавались при большем внимании к Я. Коласу, чтобы поправки «на величавость» строже контролировались любовью к писателю, взыскательностью в поисках изобразительных средств.

В. Амлинский

Производственный фильм

Неизвестно, когда родился странный этот термин — «производственный фильм». Может быть, во времена малокартинья, а может, и раньше. Во всяком случае, он сохранился, и даже сейчас вы иногда встретите его в творческих планах наших киностудий.

Но могут ли существовать в искусстве фильмы «на производственную тему» или «на личную»? Наверное, должны быть фильмы на большую, главную, человеческую тему, где, как в сплаве, неразрывно производственное и личное, труд и любовь, где, как в жизни, человек раскрывается в единстве личных и общественных интересов. Так должно быть. Но на практике мы еще, к сожалению, видим печальные следы увлечения «производственной тематикой», стремление замаскировать важностью темы идейную скудость содержания, убогость мысли сценария и фильма, духовную пустоту героев.

Наглядный пример тому — фильм «Мечты сбываются»*, созданный Одесской киностудией.

«Мечты сбываются» — типичная картина «на производственную тему». Конфликты ее возникают исключительно в сфере производства: герои сталкиваются в вопросе о том, принимать паводок на плотину или нет, взрывать перемычку или оставить ее и т. д. Они сталкиваются перманентно и с удивительным однообразием на протяжении всей ленты. Но кто бы посмел сказать, что проблема затопления плотины не является важной, даже государственной, если идет речь о труде огромного коллектива людей, о судьбе народной стройки? И здесь в принципиальном и остром споре могут схлестнуться люди разных темпераментов и индивидуальностей, с разным отношением к жизни, и тогда вопрос о плотине перестанет быть вопросом технологическим — он станет вопросом искусства.

У героев фильма «Мечты сбываются» как будто бы различные жизненные позиции, несхожи их индивидуальности. «Как будто» — потому что сценарист и режиссер словно говорят нам: посмотрите — вот инженер Ильченко, он человек смелый, добросовестный и принципиальный, он рискует своей головой и своей карьерой ради общего дела; вот Лощинский — он осторожен и обтекаем, применяется к условиям, его лозунг «как бы чего не вышло»; вот инженер Берест (здесь уже сама фамилия характеризует героя: романтическая, сильная, «ершистая» фамилия) — он резок, вспыльчив, порой несправедлив, но, в сущности, это добрый, честный и глубоко порядочный человек...

Так говорят нам создатели фильма о своих героях. Так подают их зрителю. Характеристики эти небогаты, более того, они довольно шаблонны и, главное, заданы авторами заранее, а не открываются зрителю в живом течении действия. Поэтому мы уже наперед знаем, что прав Ильченко и неправ Берест, что напрасны старательно изображаемые актером тревожные раздумья и переживания главного инженера — в них нет нужды, поскольку тут же торжествует справедливость и начальство одобрительно и дружески похлопывает Ильченко по плечу и уступает ему свой высокий пост руководителя стройки.

Схема всегда остается схемой. Лишенное живых, неподдельных примет жизни, свежего дыхания времени действие фильма не может захватить, увлечь нас, зрителей.

И, словно предчувствуя это, авторы стараются внешне драматизировать события, разворачивающиеся в картине.

В аннотации к фильму сказано, что «Мечты сбываются» — это «рассказ о строителях Кременчугской ГЭС, об их повседневном героизме, о воспитании человека в коллективе». Ответственные слова! Но в чем выражен этот «повседневный героизм»? Очевидно, в том, что герой, торопясь на встречу Нового года, бежит по запретной зоне под взрывами; в том, что на протяжении всего фильма люди борются со стихийными бедствиями, подстерегающими их на каждом шагу. Катастрофы, наводнения, взрывы — они с избытком заполняют киноленту. И зрителя порой охватывает ощущение, что действие происходит не на разумно организованной советской стройке, не в мирные дни, а где-то на поле боя, в условиях постоянной опасности для жизни. Весьма сомнительная «романтика» труда! Вряд ли она привлечет на наши стройки новые отряды молодежи.

Кроме «повседневного героизма» нам обещали показать в фильме и другое — «воспитание человека в коллективе». Объект воспитания — порывистый и неуживчивый инженер Берест. Однако и здесь мы имеем дело с несостоявшимся конфликтом. Все

* Сценарий Н. Таубе. Режиссер М. Винярский. Оператор Ф. Сильченко. Художники Ю. Богатыренко. М. Заяц. Композитор А. Филипенко. Звукооператор В. Курганский. Одесская киностудия, 1960.

происходит, как и полагается по незыблемым законам схемы, как было уже много-много раз: сначала Берест не согласен с руководством, потом заблуждается и ссорится с любимой девушкой, затем старый рабочий сурово и нелицеприятно, «по-нашему, по-рабочему» режет ему всю «правду-матку». Берест задумывается, и тогда любимая девушка тоже вносит свою воспитательную лепту и тоже говорит ему «всю правду». Подавленный Берест осознает свою ошибку и исправляется. А когда он исправляется, его целует героиня, он целует ее, и на этом заканчивается стертая как пятак история перевоспитания человека.

По рецептам нехитрой драматургической схемы строил свой сценарий Н. Таубе. Следуя известным кинематографическим шаблонам, ставил фильм режиссер М. Винярский.

Гладь речных просторов, демонстрирующихся под сладостные звуки хорала, переходящего в мажорную тональность, как только природа уступает место индустриальному пейзажу,— сколько раз «радовали» нас подобными «оригинальными» кадрами те или иные фильмы... Или олеографические наплывы, изображающие жизнь жены Ильченко — как стандартно-плакатно выглядят в них враги Советской власти и насколько безликой оказалась фигура женщины, которая должна была войти в наше сознание как мужественный, героический образ.

Подвергая людей на производстве всяческим катастрофам и стихийным напастям, режиссер, когда дело касается семейных, интимных отношений, также заставляет героев «рвать страсть в клочья».

Ряд известных, популярных актеров снимались в фильме. Но можно ли узнать в позирующем перед киноаппаратом Ильченко такого умного и тонкого актера, как А. Попов? И разве способен проявиться мягкий, обаятельный талант Б. Чиркова в дежурной роли кадрового рабочего, изрекающего по каждому поводу слова «народной мудрости»?

Действие фильма «Мечты сбываются» происходит в знаменательные дни семилетки на одной из крупнейших строек страны. Современность... Но если бы потребовалось, то вместо первой семилетки оказалась третья пятилетка, вместо Кременчугской ГЭС — сибирская стройка... Авторы подобных фильмов умеют перелицовывать «апробированные» сюжеты.

Н. Бабочкина

Заземление чувств

События, положенные в основу нового фильма «Дорога уходит вдаль»*, одновременно обыденны и необыкновенны.

Молодой врач Елена Шатрова едет к больному. Заболевший ребенок далеко, добраться по распутице трудно. Но это не останавливает Елену. Ведь она получила первый вызов! Вызов, которого так ждала вчерашняя студентка мединститута, подававшая большие надежды, а здесь, в районной больнице, исполняющая скучные обязанности санитарного врача.

Наконец-то настоящее дело, первая проверка ее знаний, умения, способностей!

Многие врачи (да не только врачи) начинали так свою самостоятельную жизнь! Обстоятельства могли оказаться и более обыденными и гораздо более трудными. Не в этом дело. Важно волнение, которое обязательно вызывает первая самостоятельная работа у молодого человека, важно, что это не просто эпизод из жизни, а само начало ее, начало трудовой биографии, которое навсегда останется в памяти. Сколько тепла и романтики могло быть в этой истории!

Вот почему столь важно, как именно рассказана она зрителям, какими средствами пытались воссоздать ее на экране молодые авторы фильма. Сценарист А. Леонтьев, режиссер А. Вехотко, оператор О. Куховаренко внимательно прослеживают поступки своей героини. Они нигде не пытаются приукрасить, облегчить ее путь. Режиссер избегает всякой красивости, это сказалось даже на внешности актрисы, играющей роль Елены,— она ничуть не напоминает стандартную «кинозвезду».

Избегает красивости... Есть ли это уже похвала постановщику? Режиссер отказался от внешней

* Сценарий А. Леонтьева. Режиссер А. Вехотко. Оператор О. Куховаренко. Художник И. Иванов. Композитор Д. Толстой. Звукооператор А. Волхова. «Ленфильм», 1959.

эффектности, но сумел ли он передать внутреннюю красоту человеческих чувств и отношений, смог ли в «обыкновенной истории» увидеть большой, глубокий смысл?

Проследим, как развиваются события фильма.

Итак, Лена отправилась пешком в путь. И почти в тот же момент с автобазы выехал на станцию шофер Андрей, с трудом уговорив начальника дать ему машину по очень важному «личному делу». И надо же, чтоб в это время подвернулась девчонка, строго требующая подвезти ее: «там больной», «вы не имеете права», «я буду жаловаться». Конечно, эти угрозы не могут подействовать на Андрея. Но, переживая сейчас такой важный для него момент, он понимает, взглянув в глаза девушке, что для нее эта поездка тоже необычна. И, неожиданно для себя, вопреки своему желанию, он предлагает Лене довезти ее до поворота.

Так начинается их дорога вместе, и авторы дают понять зрителю, что встреча эта не пройдет бесследно. Постепенно у Андрея рождается интерес и уважение к Лене, возникает спокойствие и уверенность: незачем встречаться с Верой, ничего общего у него нет с женщиной, которая осталась в Москве, испугавшись трудностей. Как бы по-новому видит теперь Андрей свои взаимоотношения с Верой, понимает, как далеки они друг от друга.

Артист Ю. Соловьев рассказал все это немногими словами роли. Он показал и одержимость Андрея, как, пожалуй, наиболее ярко выраженную черту его характера. Когда Андрей понял цель Лениной поездки, она стала и его целью.

Ю. Соловьев и выпускница ВГИКа Ю. Цоглин в роли Елены сумели правдиво, сдержанно передать, как постепенно возникал взаимный интерес молодых людей друг к другу, как дальняя дорога сблизила их духовно.

Но разве об этом был начат кинорассказ? Увлекшись взаимоотношениями героев, авторы как будто забыли, о чем картина, ради чего послали они Лену в дальнюю дорогу, для чего городили огород. Порой начинает казаться, что Лена увлечена путешествием самим по себе, она хотя и вспоминает о больном мальчике, но поступает так, что слова остаются не связанными с действиями. Уже в решении добираться к больному без машины есть почти непростительное легкомыслие, извиняемое только той нетерпеливой страстностью, с какой Елена бросается к больному. Однако вот другая странность: Лена нарочно не говорит, что видит вышку — единственный ориентир, по которому можно найти дорогу. Она решает ехать напрямик, хотя Андрей и предупредил ее, что это невозможно. И, конечно, грузовик сбивается с дороги. Так проходит целая ночь, за которую ребенок неизбежно погиб бы, если бы не



«ДОРОГА УХОДИТ ВДАЛЬ»

помощь из центра (кстати, почему прилетает на вертолете не педиатр, а хирург? Не для того ли, чтоб дать Елене возможность проявить себя?). В характере ли Лены такое поведение? Конечно, нет, иначе и отношение к ней авторов должно было быть совсем другим.

Наконец, стоило ли проделывать такой долгий и трудный путь, лишь затем, чтобы Лена, надев врачебную шапочку и халат, на миг приблизилась к больному, дала короткую консультацию о том, какую дозу пенициллина надо колоть ребенку, а затем со счастливой улыбкой возвратилась домой?!

Во время путешествия Лена произносит глубокомысленную фразу: «Как долог и труден путь к больному!» Но эта фраза повисает в воздухе, поскольку Лена сама оказывается виноватой в длительности этого пути, а преодоление его ничего не решает. В этом слабость драматургии фильма, натяжки сценария, никак не вызванные логикой развития характеров.

Но главное даже не в этом. Истории, рассказанной на экране, не хватает широкого выхода в жизнь, того живого, мы бы сказали, повышенного биения пульса, которое отличает нашу сегодняшнюю действительность. Уж очень однотонно, уныло, однообразно показаны в фильме «люди и обстоятельства», уж слишком старательно киноаппарат снимает лужи и грязь на дорогах, не находя выхода из этой сумрачной обстановки в светлый, приподнятый мир. Произошло «заземление» событий и чувств героев.

Не потому ли, в первую очередь, картина кажется непомерно растянутой, хотя идет она немногим более часа?

Нередко действие останавливается и авторы начинают «нагонять метраж»: так Андрей и Лена

в степи слушают Чайковского, долго «колдует» телефонистка, появляется эпизод с администратором цирка и т. д. А когда останавливается действие, начинает казаться, что минута тянется с полчаса. Зритель начинает скучать. Между тем кинематографическое время драгоценно—использовать его надо полностью.

Вспомним, как говорил когда-то А. Толстой: «Зрительный зал болезненно не выносит остановки, если это ненужная для движения пауза. Полсекунды без изменения — топтания на месте— превращаются в резонансе зрительного зала в долгую томительную скуку, в свинцовую тучу тоски... О скука зрительного зала! Это больше чем неучтивость — это общественное преступление».

Жаль, что работа молодого творческого коллектива не получилась такой, какой хотелось бы увидеть ее на экране. Жаль прежде всего потому, что отдельные сцены и эпизоды фильма (сцена Лены с главврачом, разговор Андрея с паромщиком, с пилотом вертолета) разработаны интересно, таким образом, что ощущаешь бóльшие возможности и сценариста, и режиссера, и оператора. Хочется, чтобы они и их новые герои вышли на такую дорогу, откуда видны действительно далекие и широкие просторы жизни.

Инна Соловьева

Доходы в убыток

«Ее высокая грудь взволнованно вздымалась. Его одухотворенное лицо озарилось улыбкой. Тонкие нервные пальцы скрипача сжимали смычок.

Бледное, вдохновенное лицо виртуоза было обрамлено черными кудрями.

Афиша на заборе гласила, что гастроли великого музыканта завершаются сегодня...»

«Гласила, обрамленное... Это бездарно»,— мучительно перечеркивает слова-штампы чеховский Треплев. Да, это бездарно. Но режиссеры фильмов «Рапсодия» и «Великий Карузо» не перечеркивают кадров, являющих полную киноаналогию таким литературным истертостям. Впрочем, займись они вычеркиванием, от этих полнометражных лент мало что осталось бы. Ведь тут беда не только в изобразительной тривиальности. Все эти тонкие, нервные пальцы, одухотворенные лица, очаровательные девичьи смешки при виде столь же очаровательной неотесанности таланта из простонародья — все это возникает не по безвкусной оплошности актеров либо операторов: возникает в прямом соответствии с общим движением сюжета. Рядом с изобразительными штампами тут существуют фабульные ходы-штампы, характеристики-штампы, взаимоотношения-штампы, и все вместе работает на одну цель — выпуск фильма-стандарта.

Типовая музыкальная кинодрама может быть снята лучше и может быть снята хуже. Точнее сказать, она может обойтись дороже или дешевле: можно закатить роскошное оформление или поставить «сборную» декорацию, но «лучше» или «хуже» не получается. Талант приглашенных артистов дает в крайнем случае какие-то приплюсовывания, но не может превратить стандарт в нечто по сути иное. Так, в «Рапсодии», снятой Чарльзом Видором, играет Элизабет Тейлор, играет Михаил Чехов, играет Витторио Гассман — один из самых прославленных актеров итальянского театра. Странно было бы не пойти на фильм с такими исполнителями. И вот сеанс кончается, и понимаешь, что Гассман не отдал «Рапсодии» ничего, кроме доброго имени, и что Михаил Чехов устало снимается по принципу — «слезы радости блеснули в суровых глазах старого профессора музыки».

Одна картина отличается от другой примерно так, как одна фордовская модель от другой: есть разные годы выпуска, есть образцы с радиоприемником и зажигалкой, есть образцы с зажигалкой, но без радиоприемника, есть — с радиоприемником, но без зажигалки...

Детали фильмов взаимозаменяемы. Если износится пленка «Рапсодии», можно подклеивать ее кусками из «Карузо». Даже чудится, что обе картины сняты в одних декорациях. Конечно, оно было не так: просто съемки шли в типовой «южноевропейской» декорации. Как в старину для любого спектакля в театральной костюмерной можно было подобрать «Мефистофелей, Валентинов и Сен-Бри разных цветов», так сейчас можно без затей снимать любую страну, не покидая жилплощади кинофирмы. Для каждого места определены открыточные

опознавательные знаки. Вот вам Неаполь: яркое небо, узкие улочки, зеленщики, вывески, экспансивная южная толпа, старинные здания под черепицей («Великий Карузо»). Вот вам юг Франции: яркое небо, узкие улочки, зеленщики, вывески, экспансивная южная толпа, старинные здания под черепицей (это уже в картине Уолтерза «Лили»). Вот вам Цюрих: те же старинные здания под черепицей, только вместо аркад готические шпили и узкие улочки имеют более опрятный вид («Рапсодия»). Киноприметы названы, а жизненных примет искать незачем: место действия, равно как время действия, безразличны по отношению к предмету фильма.

Не все ли равно, где и когда развертывается драма прелестной Луизы, которая пламенно ревнует своего возлюбленного к его скрипке?

И разве не может кочевать из одного века в другой, из декорации одного города в другую папаша, который не позволяет дочке идти замуж за юнца, увлеченного музыкой в ущерб делам? (Юнец, однако ж, становится-таки богачом— голос оказывается тоже товаром, и подоходнее муки папаши-мукомола.)

Повторяются декорации. Повторяются положения. Повторяются приемы. Грандиозный успех героя «Рапсодии» и грандиозный успех героя «Великого Карузо». В одном фильме и в другом — в кадре афиша. Афиша в одном случае гласит, что состоится дебют скрипача Поля Бронте. В другом— что состоится дебют певца Энрико Карузо. Друзья взволнованно суетятся за кулисами — в одном фильме и в другом. В одном фильме и в другом примерно в сходном ракурсе снят роскошный зал. Мужчины и дамы в вечерних туалетах. Взаимозаменяемые овации. Рукоплещущие друзья расступаются — сейчас герою будут предлагать умопомрачительный ангажемент. Слезы в суровых глазах профессора, которого играет Михаил Чехов. В обошедшемся дешевле фильме «Великий Карузо» успех героя переживает менее известный исполнитель, но зато сценарист добавляет краску: старый тенор Альфредо, открывший талант Карузо, оказывается, сам потерял голос. Так что слезы в суровых глазах вдвойне уместны. К героям приходит всемирная слава. Об этом оба кинофильма оповещают снова одинаково.

В кадре сменяют друг друга, накладываясь, разноязычные афиши: парижская Гранд-Опера, Ковент-гарден, концертные залы Берлина, Мадрида, Рио-де-Жанейро. И наконец Нью-Йорк — Нью-Йорк, предстающий на экране как обетованная земля артистов (именно так утверждают в рекламном восторге авторы «Карузо»). Анонсы перемежаются с краткими кадрами: Поль Бронте сжимает смычок (бледное лицо обрамлено черными волосами), Карузо в костюме герцога и Радамеса кланяется на вызовы (его грудь высоко вздымается от волнения, улыбка озаряет его мужественное лицо). Двойная экспозиция, наплывы: овации и газеты, сенсационные заголовки и лицо музыканта. Героиня в зале. Она переживает. Она декольтирована. Герой ищет ее взглядом...

Смотреть такие фильмы в обилии нестерпимо, хотя в «Рапсодии» звучит музыка Чайковского, а у Марио Ланци, занятого в «Великом Карузо», в самом деле несравненный голос.

Искусство тут унижено в основном своем достоинстве, причем проделывается это спокойно, рассудительно, в широких масштабах. Создавать такие картины унизительно легко, от художника совершенно ничего особенного не требуется.

Не требуется даже ничего особенно плохого: «Рапсодия» и «Великий Карузо» не возбуждают военной истерии, не развращают подростков наглядным изображением злодейств, они вполне целомудренны; нет здесь и никаких формальных ухищрений. Это не отравленный товар, как принято говорить, это просто товар. Именно в этом качестве он более всего удручающ.

У Ильфа и Петрова есть рассказ «Тоня». По просмотре нескольких американских кинокартин, которые были единовременно выпущены на московские экраны, этот рассказ вспомнился не только потому, что там дано ироническое описание голливудского стандарта (он еще четверть века назад был запущен в производство, этот чертов стандарт, с участием знаменитого виртуоза). Рассказ вспомнился прежде всего вот почему. Тоня Говоркова, прожив немного в США, неожиданно пылко начинает возмущаться тем, что никак не должно было бы удивить ее, «которая с пионерских лет понимала, что такое капитализм, и не раз даже делала о нем маленькие докладики в школе и на фабрике». Столкнувшись непосредственно с тем, что ей было известно заочно, она, «представьте себе, страшно рассердилась. Капиталистическая система мешала ей жить. Хотя ей вредно было волноваться, она каждый вечер взволнованно ругала эту систему».

Смотря подряд импортированные из США киноленты, привычно вздрагивая когда фирменный лев «Метро-Голдвин-Майер» рычит на заставке очередного фильма, начинаешь неожиданно пылко возмущаться тем, о чем все мы тоже делали «маленькие докладики». Начинаешь шуметь: это же коммерция! Это же полная безыдейность! Сознательный уход от жизни как от предмета творчества! Что за безобразный расчет на зрителя, который не ждет от искусства ничего, кроме пустяч-

ного развлечения на часок, что за желание пристрастить его к киноштампам, как к жевательной резинке: не питательно, но привычно... Что за унижение художника!..

Унизительно «работать» топорные изделия, снимать олеографических красавиц и красавцев, оглашающих руладами постылый фанерный Неаполь. Но есть и другое унижение художника, которое настигает его даже и тогда, когда по своему рангу он уже не обязан «стоять у конвейера».

Уильям Уайлер — мастер как раз такого ранга, одно из первых имен современного американского кинематографа. Его не приглашают «работать» фильмы в фанере. «Римские каникулы» с Одри Хэпберн и Грегори Пеком, конечно, не чета халтурному «Карузо». В распоряжении Уайлера иные актеры, иной оператор, иные объекты съемок, но в распоряжении Уайлера нет иного зрителя, кроме того, кто привык к своей жевательной резинке, к своей ежевечерней порции кино, к искусству, которое не заставляет его думать, не заставляет даже видеть что-либо новое, к воскресному искусству-забаве или будоражащему средству.

Если Голливуд — фабрика снов, то привычный к ее изделиям зритель хочет видеть уже известные ему сны. В крайнем случае, похожие сны.

Так возникает в «Римских каникулах» Рим, снятый в Риме, но ищущий сходства с Римом голливудских павильонов; Уайлер достаточно ясно отдает себе в этом отчет. Титры мелькают, как надписи «Привет из Италии!» на пачке фотооткрыток, которые перебирает чья-то рука. Вот общий вид вечного города, вот замок святого Ангела, гробница Цецилии Метеллы, храм Весты, купол святого Петра, фонтан Треви...

Фильм начнется, и объектив неизменно будет выбирать те же здания. Помпезный памятник Виктора-Эммануила, гривастые кони фонтана, та же фигура ангела над бойницами замка, лестница у Тринита деи Монти... Само собою, Рим вам покажут и таким, каким его полагается знать после повсеместной демонстрации неореалистических картин: Рим с галдящими мальчишками, с общительными парикмахерами, с танцульками в плавучем дансинге на Тибре, с жестикулирующим шофером такси и агрессивной толстухой, которая того гляди отпустит оплеуху принцессе, сочтя ее потаскушкой.

«Римские каникулы» сняты по типовому проекту, по которому сделан, например, фильм «Это случилось однажды ночью» Рискина: такое же неожиданное бегство высокопоставленной девушки из привычной роскоши; такая же встреча с надежным парнем — репортером; широкоплечий журналист грубовато опекает неженку и очищает ее душу от холодного, светского лоска. Такие же странствия вдвоем, странствия, во время которых спутница перестает быть для репортера всего лишь сенсацией на всю полосу и превращается в любовь на всю жизнь. Тот же бравурный демократизм, показывающий, насколько лучше живется среднему работяге-американцу, чем миллионерам и особам королевской крови, насколько приятней танцевать с парикмахерами, чем с посланниками. Только принцессе везет меньше, чем дочери миллионера: та сочетается с корреспондентом браком, а принцессе Анне приходится возвратиться к государственным обязанностям, хотя ей больше всего хотелось бы всю жизнь стряпать по утрам для сотрудника «Америкен ньюс» яичницу с грудинкой.

Уайлер обладает достаточно хорошим вкусом, чтобы вести повествование не слишком всерьез. Он готов поиграть сюжетом-перевертышем: «леди на день» наоборот, принцесса, которой на один день позволено стать замарашкой, а потом — увы! — тыква опять навсегда превращается в карету, скромное платьице опять оборачивается бесценным нарядом; очаровательная реальность кончается, и возобновляется надоевшая сказка. Но даже в развитии этого простенького парадокса режиссер и сценарист стеснены: штамп не любит юмористической игры с собой — зритель может обидеться, пожалуй, если его жевательную резинку фокусом извлекут у него из-за щеки и слегка поиграют ею, прежде чем водворить в прежнем виде обратно в рот...

Этот расчет художника на зрителя, который не любит думать, который знать не желает ничего, кроме уже известного,— одно из самых больших унижений искусства.

Знаменитый Уайлер в «Римских каникулах» подчинен такому расчету столь же сполна, как постановщик захудалого «Карузо».

Впрочем, подобно Тоне Говорковой, мы все это могли бы знать заранее...

Если чему стоит удивиться, то не буржуазной налаженности «Рапсодии» или «Карузо», а тому, чем же «взяли» эти картины, почему прокатчики не имеют оснований жаловаться на них.

Думается, эти фильмы «берут» непритязательностью. Оптовая буржуазная кинопродукция тихонько портит вкус, приучая к равнодушным встречам с искусством, встречам, удивительно не обязывающим.

«Ночи Кабирии» смотреть — это нравственное приобретение, но это и нравственная затрата, это работа сердца и мысли; а сходить на «Карузо» ничего не стоит: посмотрел, поразвлекся малость; музыка хорошая... Такие картины, вероятно, приносят доход, но этот доход — в убыток духовной культуре.

И. Пономарев

Подделка под правду

За послевоенные годы ни одна из зарубежных кинематографий не сказала такого нового и сильного слова, как итальянская. Итальянские киномастера, положившие начало художественному направлению, которое обычно называют неореализмом, словно бы открыли для нас свою страну — страну простых людей, с их удачами и несчастьями, их слезами и смехом. Каждый итальянский режиссер говорил по-своему: резкая обвиняющая прямота Джузеппе Де Сантиса не похожа на скорбную улыбку Марио Моничелли, а задорный оптимизм Ренато Кастеллани и трагические размышления Федерико Феллини прямо-таки противоположны друг другу. Но непременное, неотъемлемое качество любого неореалистического фильма — беспощадная, не знающая компромиссов правдивость и напряженное раздумье о положении простого человека в современном мире, боль из-за неустроенности этого мира. Уважение, которое питает зритель к режиссерам-неореалистам, настолько велико, что иногда оно даже «выдается в кредит», до просмотра: от нового итальянского фильма заранее ждут многого. С этих фильмов и спрос большой; то, что с равнодушием смотрится в других фильмах буржуазных стран, в итальянских раздражает и не прощается.

С таких позиций и хочется повести разговор о фильме Глауко Пеллегрини «Человек в коротких штанишках». Фильм явно претендует на звание неореалистического, прогрессивного. Так, очевидно, его и восприняла часть зрителей. У фильма появились ярые сторонники. Но появились и не менее ярые противники. Несмотря на все это, фильм не стал событием, и о нем, думается, не следовало бы затевать разговор, если бы в связи с этим произведением не упоминалось о неореализме.

Да, с первого взгляда в фильме Пеллегрини все как будто обстоит так же, как в любом неореалистическом фильме. Как будто такой же мальчик, бредущий по дорогам Италии, такие же несчастные влюбленные, тот же бестолковый гвалт римских и неапольских окраин, та же ссорящаяся супружеская пара, те же рабочие, бедняки, безработные... Но почему не оставляет нас ощущение фальши, почему кажется, что фильм не итальянский, а только сделан «под итальянцев», почему его местами даже неприятно смотреть?

Статья «Подделка под правду» прислана редакции как читательский отзыв о фильме.

Чтобы стать в ряд с неореалистическими фильмами, недостаточно прибегнуть к внешним аксессуарам. Главный отличительный признак неореализма — не лохмотья и лачуги, а умение видеть жизнь простых людей и, что особенно важно, умение видеть за падающим яблоком закон всемирного тяготения, за семейной ссорой — социальные противоречия общества. Оттого и тягостно смотреть фильм «Человек в коротких штанишках», что за всей его внешней привлекательностью и «похожестью» на неореализм в нем нет настоящей жизненной правды.

А что в нем все-таки есть? Чем он вызывает слезы зрителей? Ради чего авторы фильма отправили своего маленького Сальваторе бродить по Италии, сталкивали его с самыми различными людьми — рыбаками, шофером, кукольником, вором? Сторонники фильма говорят, что история эта рассказана для того, чтобы показать величие душ простых людей, их отзывчивость и т. п. Ведь почти каждый стремится приласкать сиротку Сальваторе и даже оставить его у себя!..

Но внимательно присмотревшись к фильму, нетрудно заметить, что отзывчивость его героев зиждется на вполне конкретной личной заинтересованности. Кукольнику, у которого забастовала его строптивая жена, нужен был помощник, у шофера Марио не было своих детей, а неудачник вор Нандо просто одичал от одиночества. Нет, воспевать тут нечего, и дело вовсе не в отзывчивости этих людей. Все они понадобились автору исключительно для того, чтобы показать, что Сальваторе не искушается случайными благами и ничто не может заставить его отказаться от поисков горячо любимой матери.

Вот для этого и снят фильм. В нем только рассказ о том, как сиротка Сальваторе искал свою мать. Напряжение зрителя определяется исключительно его ожиданием — собьется или не собьется мальчик со своего праведного пути. Единственное чувство, которое настойчиво стремится вызвать фильм у зрителя, — умиление. Но разве это плохо, если фильм воспевает верную сыновнюю любовь? Например, критику Г. Дмитриеву фильм очень понравился, о чем он и поведал читателям в рецензии под названием «Сила сыновней любви», опубликованной в журнале «Советский экран» (№ 2 за 1960 год).

Мы порой готовы похвалить любой иностранный фильм, который не проповедует откровенно реак-

ционных идей. Мы можем снисходительно одобрить фильм, проповедующий азбучную мораль, не подумав, для кого предназначена эта проповедь. А проповедь в данном случае обращена к мещанству, к его представлениям о сыновней любви к родителям. Эта любовь обязательно должна выражаться во вздохах, безутешных рыданиях и ежеминутных думах о «мамочке» (кстати говоря, обязательно о мамочке — к папочкам проявляется обидное равнодушие). И страсть как любит обыватель посмотреть такую мелодраму — без всяких там идей, а чтоб было «чувствительно» и с «хорошим концом», чтобы можно было растроганно посморкаться в платок и вернуться домой в полном умилении.

Мы хорошо помним мальчишек из итальянских фильмов — дерзких, не по возрасту мужественных, рано узнавших, из чего складывается невеселая жизнь. Трудно забыть внимательные, пытливые глаза маленького человека из фильма Пьетро Джерми «Машинист», пытающегося осмыслить нескладную жизнь взрослых и по-своему помочь им. Этого мальчика играл тот же Эдуардо Невола, который играет Сальваторе. Но не он, конечно, создал эти различные образы, их создали Джерми и Пеллегрини. Приемы, к которым в данном случае прибег Пеллегрини,— и крупные планы смеющейся или роняющей глицериновые слезы сладкой физиономии Сальваторе, и его неприятное смирение перед каждым встречным, и безвкусные мизансцены, вроде тех, где Сальваторе рыдает во время кукольного представления, или «душераздирающий» кадр, в котором этот трогательный малыш снят меж двух полицейских спин, с ручками, протянутыми для кандалов,— все они, эти приемы, направлены на то, чтобы растрогать невзыскательного зрителя, выжать из него заветную слезу. Основные и второстепенные герои фильма действуют по давным-давно знакомой, навязшей в зубах назидательной схеме, и вся эта вереница персонажей есть не что иное, как мелодраматический набор столетней давности — добродетельный малютка, раскаявшаяся грешница мать, простивший ее благородный муж и т. д.

Фильм загримирован под неореализм. Но это ничего не меняет. Говорят, будто Оскар Уайльд, не вынеся вида лохмотьев нищего, стоявшего под окном, переодел его в дорогой костюм, вырезав в нем дыры, соответствующие дырам на снятых лохмотьях. Нечто подобное сделано и Глауко Пеллегрини. Вполне благопристойная буржуазная мелодрама была переодета в костюм бедняка, потому что времена меняются и теперь уже не бедняки раздражают взор, а сытые и благополучные физиономии бездельников.

Вероятно, в намерения Глауко Пеллегрини, которого обычно ставят в общий ряд с другими видными режиссерами-неореалистами, не входило создать фильм на потребу мещанству. Скорее всего это просто творческая неудача, а не какая-то новая принципиальная позиция режиссера. Но это не меняет оценки самого произведения, мы его видим таким, каким оно получилось, и наш долг сказать о нем правду.

Г. Троицкая

Судьба композитора на экране

Фильмы о великих композиторах в буржуазном киноискусстве ставятся часто. О некоторых композиторах создано даже по нескольку фильмов.

Были фильмы с великолепно поставленными празднествами и балами, где красовалась или, напротив, терялась фигура композитора; были фильмы, где имя знаменитого композитора — всего лишь приложение к банальной любовной интрижке; были фильмы, где композитор выступал сверхчеловеком, а бесцветное и серенькое его окружение только благоговейно ему внимало.

Ведущая тенденция современной прогрессивной кинематографии — внимательное вглядывание и вслушивание в скрытый духовный мир человека, в простые, повседневные проявления человеческих чувств — не могла не сказаться так или иначе и на фильмах о великих композиторах.

Правда, расстаться с привычным было нелегко. Во франко-итальянский фильм о Шуберте «Неоконченная симфония» приглашены звезды — Марина Влади и Лючия Бозе. Приглашение обязывало. И следуют бесконечные переодевания Марины Влади, появляющейся на фоне таких же, как она, нарядных и кокетливых пейзажей. А в роли девушки, изуродованной оспой и безнадежно любящей Шуберта, которую играет Лючия Бозе, нагнетается безмерная чувствительность. Австрийский фильм о Бетховене

«Героическая симфония» начинается с эффектной скачки княжеского курьера, попадающего на традиционный бал, без которого, кажется, не обходится ни один исторический фильм.

Но появилось и нечто иное.

В послевоенных фильмах великие композиторы едят, пьют, гуляют, любят, страдают, им бывают очень нужны деньги. У них даже есть обыкновенные человеческие слабости — будь то любовь к пирушкам у Моцарта (австрийский фильм «Дай руку, жизнь моя!») или пристрастие к увеселительным прогулкам у Шуберта. Короче говоря, им дано изведать простые человеческие радости и горести.

В одних фильмах это «очеловечивание» великих художников поверхностно, в других — более глубоко. Но не о том хотелось бы поговорить в данном случае.

Моцарт и Шуберт не только ели и гуляли, испытывали большие или малые человеческие чувства — они еще и сочиняли гениальную музыку, находились в сложных социальных и деловых связях со средой, обществом и всей своей эпохой. Однако органически соединить человечность с гениальностью, со всей сложностью общественного бытия художника создатели этих фильмов оказались не в состоянии.

Фильм «Героическая симфония» начинается с прихода в Вену Наполеона, которому Бетховен собирается посвятить свою симфонию. «Дай руку, жизнь моя!» — с конфликта между Моцартом и сиятельным графом. Но, точно испугавшись соприкосновения композитора с бурным и беспокойным временем, создатели фильмов стремятся поскорее увести своего героя в мир тишины и общественного покоя.

С того момента как Моцарт не принял условий графа и начал сочинять «Волшебную флейту» или Бетховен отказался служить Наполеону,— все взаимоотношения с эпохой, по существу, покончены и композитор остается в замкнутом кругу своих друзей и знакомых. В фильме о Шуберте вообще нет никаких общественных связей.

А между тем время каждого из них было до крайности беспокойным. Бетховен пережил крушение Наполеона, Венский конгресс, меттерниховскую реакцию и умер, когда в Европе начали вспыхивать первые зарницы новой, революционной эпохи.

Последние годы жизни Моцарта — годы создания симфонии «Юпитер», Соль-минорной симфонии и «Реквиема» — были годами кануна и начала Великой французской революции, в самый разгар которой Моцарт умер.

Шуберту было восемнадцать лет, когда закончился Венский конгресс, и его творчество протекало в годы, когда европейские монархии, казалось, торжествовали свою победу не только над Наполеоном, но и над революцией. Торжество оказалось недолгим. Обожженные огненным дыханием революции, ощутившие в борьбе с Наполеоном свое национальное самосознание, народы уже не хотели по-прежнему покоряться коронованным властелинам, и в 20-х годах начали вспыхивать первые восстания.

В рассматриваемых фильмах этих событий нет.

Моцарт целиком поглощен романом с Анни Готтлиб и репетициями «Волшебной флейты».

Шуберт — попытками пробить дорогу своим сочинениям и любовными перипетиями с дочерью богатого магната Каролиной.

Бетховену же отказано во всем. Фильм «Героическая симфония» утверждает мысль, что человек, создающий искусство для множества людей и на века, уже не может принадлежать ни себе, ни женщине, которую он любит, он лишен права на простые человеческие радости, лишен семьи, детей. Удел гения — одиночество. Так завершается полная изоляция композитора от жизни и от людей.

Самое парадоксальное — что во всех этих фильмах нет больших погрешностей против фактов биографий композиторов.

Моцарт был веселым и беспечным. Бетховен в последние годы своей жизни был очень одиноким. Жизнь Шуберта была лишена событий исторического масштаба, и он умер непризнанным.

Но это только одна, видимая сторона явлений.

Моцарт в течение тридцати лет был одержим творческим вдохновением, равного которому, может быть, и не было в истории искусства. Сознание своей могучей духовной силы вопреки всем жизненным невзгодам давало композитору такую человеческую радость, которую не могли понять многие его современники и потомки. Он радовался, подобно тому как радовался наш Пушкин, когда по прочтении своего «Бориса Годунова» хлопал в ладоши, прыгал от восторга и кричал: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!»

В фильме «Дай руку, жизнь моя!» есть и веселость, есть и любовь, есть и денежные невзгоды. Нет только великого Моцарта, услышавшего за спокойной чинностью и пышностью своей эпохи приближающиеся драмы и бури.

Авторы фильма «Героическая симфония» видят величие Бетховена только в том, что, одинокий, больной и глухой, он продолжал воспевать радость человека. Между тем в эпоху реакции и застоя Бетховен в мощном потоке своих симфоний продолжал воспевать духовную силу пробужденных миллионных человеческих масс. А этого в фильме нет.

Прожив на свете всего лишь тридцать один год, Шуберт в отмеренные ему судьбой немногие годы создал произведения, которые составили эпоху в мировой музыкальной культуре. За его музыкой

стояло неприятие официальной, пышной культуры Австрийской монархии. Теплую и человечную музыку Шуберта даже нельзя назвать популярной — она неотъемлемая часть духовного мира каждого немца и австрийца, как для нас, россиян, поэзия Пушкина или музыка Чайковского.

Сделать все это за столь короткую жизнь — это ли не большое человеческое счастье?!

В фильме «Неоконченная симфония» есть патентованный неудачник. В фильме нет великого художника.

И дело вовсе не в том, что создатели этих фильмов недостаточно глубоко изучили творчество композиторов, чего-то «недопонимают» или позволяют себе слишком большие вольности с фактами биографий композиторов. Просто современная зарубежная кинематография предпочитает детально рассматривать отдельные явления, а не углубляться в самую сущность процессов, обусловливающих эти явления. Более того, она даже склонна порой противопоставить интимно-человеческое — героическому. Ради этого авторы «Неоконченной симфонии» пошли на отступление от исторической правды. Кульминацию фильма составляет эпизод, когда в одном помещении, в двух рядом находящихся залах выступают: в одном — Паганини, а в другом — Шуберт, дирижирующий своей Неоконченной симфонией. Идет соревнование двух искусств: первого — блестящего, виртуозного, шумного и второго — простого, неброского, человечного. Паганини — ярчайший талант героико-романтического искусства — представлен в фильме служителем искусства блестящего и чисто виртуозного.

В кино господствует «зримое» начало. И сколь бы много ни было введено музыки в фильм, музыкальная драматургия будет определяться драматургией «зримой».

Обещающее начало фильма «Героическая симфония», казалось, сулило музыке очень важную драматургическую роль. К Вене приближается Наполеон. Идут страстные споры об искусстве, свободе и революции. Для Бетховена нет сомнений, что на знаменах Наполеона начертаны слова революции: «Свобода. Равенство. Братство». И на всем протяжении этих споров за кадром со все нарастающей силой звучит музыка Героической симфонии... Но обещание осталось только обещанием.

Музыкальная драматургия этих фильмов, по существу, иллюстративна. Гуляет Бетховен на лоне природы — за кадром звучит Пасторальная симфония. Заходит речь о «Реквиеме» Моцарта — за кадром слышны его звуки. Не спасает положения попытка связать любовь Моцарта к Анни Готтлиб с работой над «Волшебной флейтой»: отрывки из оперы просто перемежают развитие любовной истории.

И только в австрийском фильме «Франц Шуберт» музыка на мгновение вырывается из пут иллюстративности, чтобы заявить о своем могуществе и тут же уйти обратно в бездействие.

К дому, где живет Бетховен, приходит Шуберт. Он останавливается, в раздумье глядя на освещенное окно. И тут в мощном симфоническом звучании раздаются за кадром начальные такты Девятой симфонии Бетховена. Точно понимая, что в эти минуты создает этот, по выражению Чайковского, музыкальный Саваоф, Шуберт тихо уходит прочь. Лаконичный по выразительным средствам, емкий по смыслу, эпизод по-настоящему кинематографичен.

История кино знала блистательное использование музыки в драматургии всего фильма — в «Большом вальсе» Жюльена Дювивье. Вальсы Штрауса завоевывают Вену. Музыка приносит Штраусу любовь певицы Карлы Доннер. И «Сказки Венского леса» рождаются вместе с этой любовью. «Голубой Дунай» — с расставанием навсегда.

Музыка Штрауса была музыкой Вены 60—70-х годов, той Вены, которая постаралась забыть прошедшие бурные времена и не хотела слышать приближение новых бурь. В вальсах Штрауса эта Вена находила отдохновение и забвение.

Отступлений от действительных фактов биографии Штрауса в «Большом вальсе» — великое множество. Но когда Дювивье изображал революционные события 1848 года как забавное приключение, его концепция гармонировала с объективным смыслом музыки Штрауса.

С тех пор прошло уже более двадцати лет. Пережитое и передуманное за время войны во многом определило развитие послевоенной кинематографии.

Гибель миллионов людей заставила иначе взглянуть на ценность человеческой жизни и настойчиво утверждать право каждого человека на счастье. Между тем в последнее время появилась тенденция противопоставлять человека и его естественные потребности общественной жизни. Эта тенденция в известной мере и сказалась на фильмах о композиторах.

И авторы уходили от глубинного изображения исторических процессов, от противоречий и сложностей духовной жизни своих героев. В этих условиях не могло не сказаться влияние коммерческого кино, с его спекуляцией на зрительском интересе к биографиям великих художников, с его стремлением придать фильмам развлекательный или мещанско-морализирующий характер. И фильмы о великих композиторах не стали явлением большого искусства.

„ХРАМ“ И ХЛАМ

Общеизвестен афоризм К. С. Станиславского, что театр начинается с вешалки. И, разумеется, эта верная мысль может быть отнесена к любому учреждению, претендующему на то, чтобы считаться храмом искусства. Кинотеатр тоже начинается с входа и кончается выходом.

Как же выглядят выходы из некоторых кинотеатров Москвы, которая справедливо считается одним из красивейших и самых чистых городов мира? В какую обстановку попадает кинозритель сразу же после просмотра фильма? На подобные вопросы отвечают публикуемые здесь снимки наших фотокорреспондентов.

Вряд ли эти фотодокументы нуждаются в комментариях.

Но они вызывают законные вопросы. Почему администрация некоторых столичных кинотеатров — в том числе и центральных, и недавно построенных — позволяет себе спокойно относиться к такому положению, не обращает внимания на подобные захламленные задворки? Почему она допускает, чтобы выходы из зрительных залов так резко диссонировали с растущим благоустройством города? И долго ли еще намерены терпеть такое положение товарищи из Управления культуры Мосгорисполкома?

На снимках — выходы из московских кинотеатров: «Центральный» (вверху), «Новости дня» и «Смена» (слева) и «Заря» (справа)



НА АВАНПОСТАХ ЖИЗНИ

Под такой рубрикой в нашем журнале была опубликована серия творческих портретов кинодокументалистов, работающих на корреспондентских пунктах кинохроники в различных республиках, областях и краях нашей страны: А. Кушешвили, А. Личко, Ф. Фартусова (Дальний Восток), А. Ковальчука (Украина), М. Каюмова (Узбекистан), Л. Мазрухо (Ростов-на-Дону).

Статья, публикуемая ниже, рассказывает о творчестве оператора Центральной студии документальных фильмов Евгения Легата.

К. Славин

Ветер странствий

Не так-то просто распознать в многочисленных работах наших операторов-документалистов творческий почерк того или иного мастера, определить по экрану круг тем, характер и особенности материала, которые близки его душе и сердцу.

Слишком уж универсальными становятся многие журналисты с киноаппаратами: сегодня съемки первомайского праздника, завтра — зарубежное кинопутешествие, послезавтра — очерковый фильм или событийный сюжет для киножурнала, и все снято одинаково — гладко и бесстрастно. Не потому ли искусство документального фильма не балует нас разнообразием жанров, новыми творческими решениями, смелыми поисками, а зачастую огорчает безликостью, серостью, скудостью приемов, инертностью формы.

Хотелось бы, чтобы каждый журналист, вооруженный кинокамерой, сделал заявку на собственную тему, нашел свою «нераспаханную целину», по-своему — с юношеской свежестью и впечатлительностью—увидел человека, его дела, пейзаж, всю страну!..

Среди молодых кинодокументалистов, проявивших за последние годы известную творческую самостоятельность, есть такие, которые пытаются отступить от установившихся канонов и схем. Так, А. Белинский и В. Мишин из Иркутска, Е. Кряквин из Хабаровска, В. Старошас из Вильнюса, Е. Легат из Москвы и некоторые другие пытаются по-своему увидеть жизнь, людей, по-новому показать мир.

Знаменательно, что этих киножурналистов, очень разных по уровню профессионального мастерства и творческим устремлениям, объединяет одно общее качество: поиски героического, романтического ключа к показу нашей действительности, стремление найти такой материал, такие явления и факты, которые позволили бы с максимальной полнотой и достоверностью раскрыть духовную силу советского человека, высокое мужество и самоотверженность, непреклонное стремление к поставленной цели.

Это качество свойственно известным очеркам В. Старошаса («Они из Каунаса» и «Мои друзья»), фильмам сибирских и дальневосточных документалистов — «Обыкновенная Арктика», «...Шел геолог», «Битва у Падуна».

Такими чертами отмечены и самобытные работы молодого московского документалиста Евгения

Легата «В краю солнечных ночей»*, «Через пороги Енисея»**, «Колымская быль»***, «Поезд стоит одну минуту»****, на которых мне и хотелось бы остановиться в этой статье.

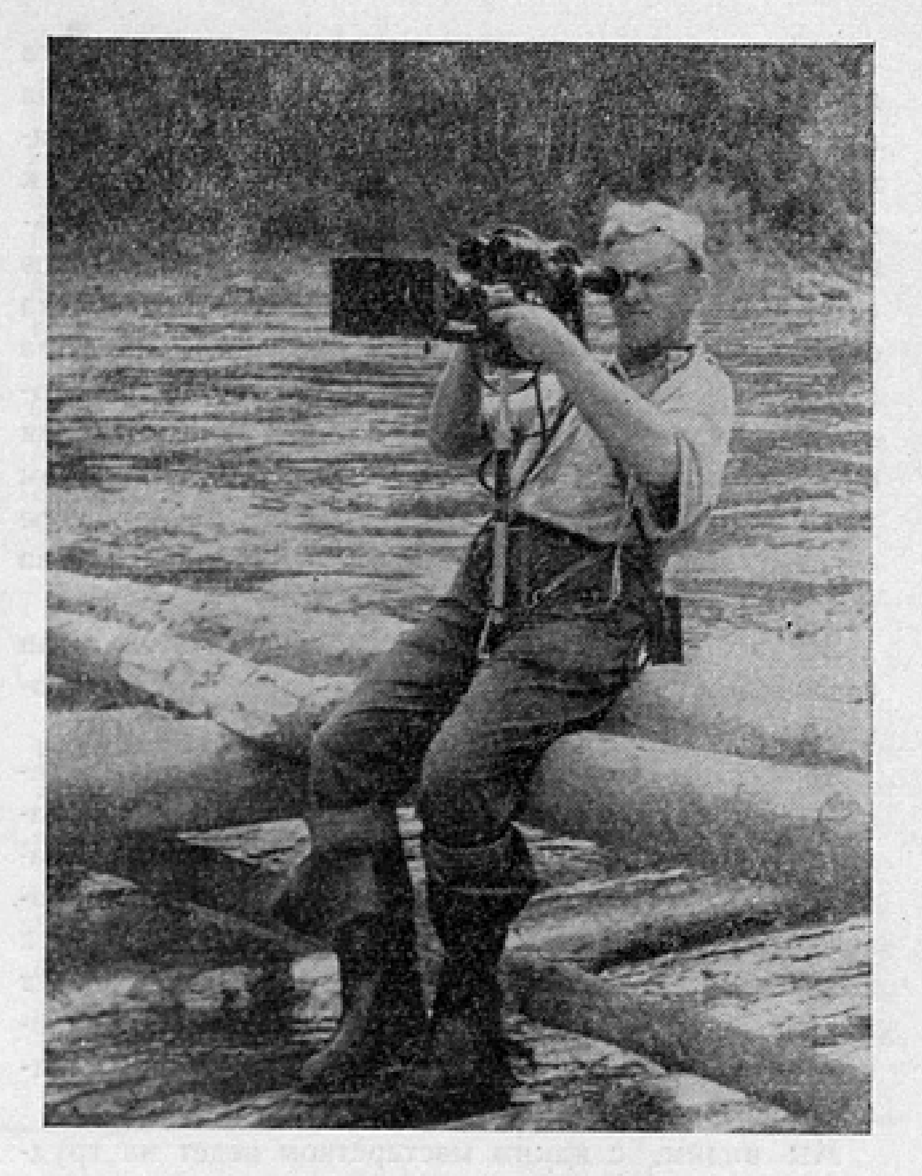
●

— Кто из нас в юности, покоренный романтикой произведений Джека Лондона, мужеством героев Арктики, не мечтал о Крайнем Севере!— говорится в фильме «В краю солнечных ночей». В этой первой своей крупной работе молодой документалист выступает как режиссер, оператор и соавтор сценария, написанного совместно с С. Сапроновым.

Суровой романтикой заполярного края проникнуты картины Легата. Немало мужества и воли требуется для того, чтобы жить и работать на земле, скованной вечной мерзлотой, где зима длится девять месяцев. Очень скупо, но чрезвычайно убедительно показывает очерк «В краю солнечных ночей», каких усилий, скольких человеческих жертв стоило завоевание этого края. Яркие, запоминающиеся детали — одинокий крест, затерянный на берегу материка против острова Диксон, мрачные тучи, голые камни и рядом сиротливые цветы — создают атмосферу рассказа о бесстрашных исследователях Севера.

Молчаливая тундра хранит тайну гибели Н. А. Бегичева и других мужественных путешественников прошлого. Их железная воля и целеустремленность живут сегодня в людях, продолжающих подвиги полярных исследователей. И подтверждая это, Легат в одном из начальных эпизодов фильма с большой теплотой и волнением рассказывает о судьбе летчика, который вел самолет с киногруппой. Мы видим его в кадре — полярного героя, налетавшего не один миллион километров, и знаем, что, спасая людей, он не раз совершал опасные посадки среди торосов. Он погиб у мыса Каменного через несколько месяцев после встречи с авторами фильма.

Этот короткий, но яркий кинопортрет славного арктического пилота Михаила Федоровича Ручкина надолго запоминается зрителю. Выразительно очерчены в фильме и портреты других людей, живущих и работающих в суровом краю. Конечно, это не одиночки Джека Лондона с их философией крайнего индивидуализма и стяжательства. Легат настойчиво подчеркивает, что в суровых условиях севера, где



Е. ЛЕГАТ НА СЪЕМКЕ

на многие сотни километров не встретишь живой человеческой души, люди объединены прекрасной целью, чувством дружбы и товарищества, связаны незримой нитью советского коллективизма.

В картине «В краю солнечных ночей» есть эпизод о враче Констанции Александровне Кузнецовой. В одной дальней фактории тяжело заболел человек. Молодой фельдшерице потребовалась помощь опытного медика. Кузнецова немедленно вылетела ей на помощь, но самолет не мог приземлиться из-за разыгравшейся пурги. И врачу пришлось по радио руководить действиями молодого фельдшера.

Так, на конкретном, очень точно и верно наблюденном факте выстраивается целый рассказ о простой советской женщине, которая двенадцать лет проработала на Севере и бесчисленное множество раз приходила на помощь заболевшим охотникам, оленеводам, рыбакам, жителям отдаленных факторий...

В киноочерке «Колымская быль» хорошо показана дружба и взаимовыручка шоферов, совершающих дальние рейсы по автомагистралям огромного края.

Один из эпизодов фильма «Через пороги Енисея» посвящен тому, как новейший катерный плот приходит на помощь сплавщикам.

* Сценарий Е. Легата, С. Сапронова. Автор-оператор Е. Легат. Центральная студия документальных фильмов, 1957.

** Автор фильма Е. Легат. Центральная студия документальных фильмов, 1958.

*** Автор-оператор Е. Легат. Текст Ю. Смирнитского, Е. Легата. Центральная студия документальных фильмов, 1959.

**** Режиссер-оператор Е. Легат. Центральная студия документальных фильмов, 1960.

Героев документальных кинорассказов Е. Легата не спутаешь с персонажами других фильмов. Когда их узнаешь, начинаешь понимать, почему, например, не кажется одиноким охотник-промысловик Алексей Томашевский, затерянный со своей собачьей упряжкой среди пустынной тундры («В краю солнечных ночей»), почему можно не опасаться за судьбу отважного полярного шофера Никифора Маслия, попавшего в несчастье в районе Оймякона — знаменитого полюса холода («Колымская быль»), почему мы уверены в том, что в далеком уральском городе Краснотурьинске найдет свое счастье начинающая журналистка Нина Гусева («Поезд стоит одну минуту»).

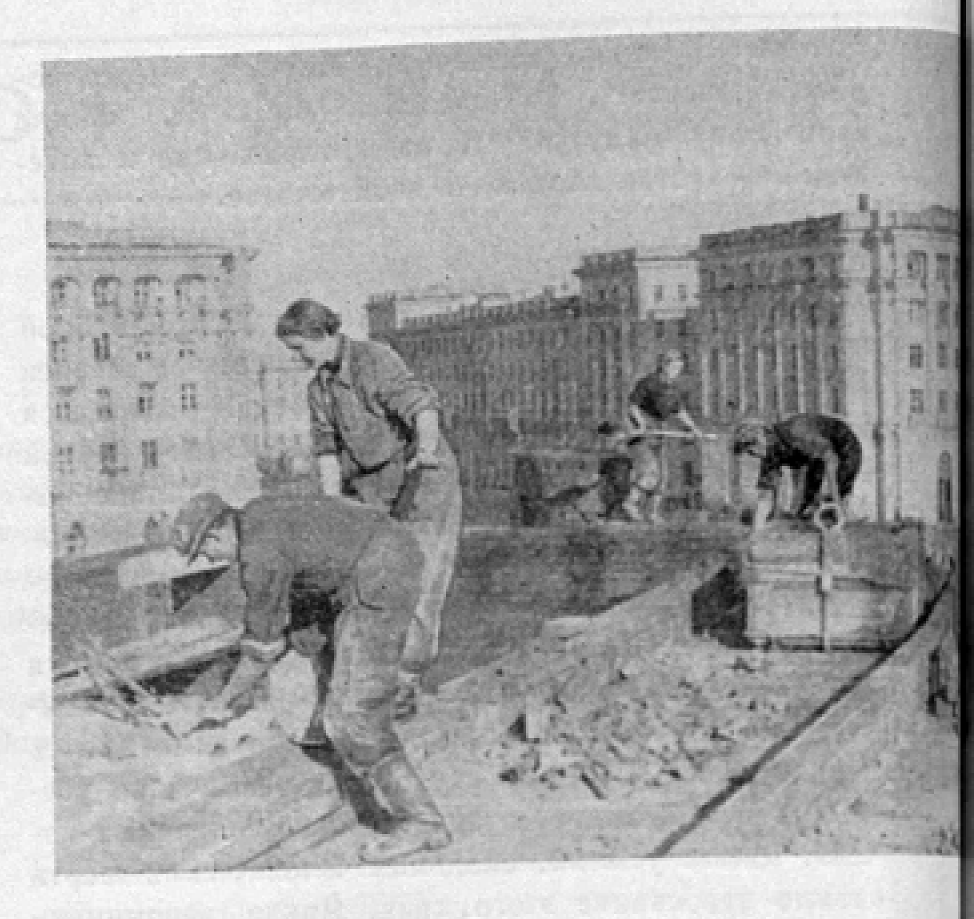
Все эти произведения населены замечательными советскими людьми — сильными и смелыми, простыми и душевными.

В картине «Колымская быль» три основных героя — шоферы Никифор Яковлевич Маслий, Владимир Гаврилович Кузнецов-Морев и Василий Данилович Драч. Они трудятся в краю пурги и морозов, достигающих пятидесяти градусов. И заслуга Е. Легата, влюбленного в своих героев, состоит прежде всего в том, что он сумел показать их в главном — в большом, поистине героическом, но вполне привычном, неплакатном труде.

Мы видим, с каким мастерством ведет на труднейшем участке тяжело груженную машину Василий Драч. С одной стороны круча, с другой — пропасть. Виртуозно миновав опасное место, шофер оказывается перед застрявшей машиной, а ему ни в коем случае нельзя останавливаться: забуксуешь — не сдвинешься дальше. Его напряженное лицо, руки — все говорит о сложности положения. И это не специально организованный для съемки эпизод. Характер поведения людей, особенности пути схвачены оператором в процессе долгих кинонаблюдений за жизнью и трудом северных водителей тяжелых машин.



«В КРАЮ СОЛНЕЧНЫХ НОЧЕЙ»



«В КРАЮ СОЛНЕЧНЫХ НОЧЕЙ»

Это позволило Легату драматургически остро показать тысячекилометровый рейс водителя Маслия к полюсу холода на Оймякон, где от мороза металл становится хрупким.

Легат видит и очень точно фиксирует мужество и хладнокровие своего героя.

Стремление найти героическое в повседневной жизни, показать его проявления — без рисовки и ложного пафоса, но вполне отчетливо и наглядно — бросает Легата с Таймыра на Колыму, с Колымы в горную Тоджу (Тувинская автономная область) — один из самых труднодоступных уголков Южной Сибири, туда, где рождается могучий Енисей.

И вот в его своеобразном кинодневнике появляются новые герои — плотогоны — искусные мастера дела, которое требует большой выдержки и смелости. Чтобы передать коварный характер реки на одном из опаснейших порогов, Легат снимает лаконичные кадры брошенного кем-то плота, попавшего в водоворот.

В коротком широкоэкранном фильме оператор главное внимание сосредоточивает на людях, на их поведении во время сплава, которым руководит молодой лоцман Николай Посохин — уравновешенный и выдержанный человек.

Трудности здесь привычны, их помогают преодолевать опыт, мастерство, высокая техника.

Впереди опасный порог, и об этом знают все люди, а на плоту... невозмутимо играют в шахматы и мирно пьют чай. Девушка не отрывается от книги, где-то звучит спокойная песня тувинца, а в это время сплав идет мимо скалы, о которую разбился не один караван!..

И только в одном месте, одной синхронно записанной фразой лоцмана, повторенной несколько раз — «Сталкивай, гребь!» — раскрывается весь драматизм момента перед решающим броском к опасному порогу.

...Но вот он пройден — и снова тихо плещется река, и люди так же невозмутимо и спокойно продолжают свои занятия...

Из таких на первый взгляд обычных, достоверных штрихов создаются запоминающиеся человеческие портреты. Все это дано лаконично, в спокойном тоне — без привычной для многих подобных фильмов дикторской аффектации, без претенциозной назидательности. Здесь материал говорит сам за себя, что подтверждает известную истину — для искусства образной публицистики изображение факта гораздо действеннее, чем его комментарий.

●

Фильмы Евгения Легата имеют большую познавательную ценность. Фон, на котором действуют герои, с неопровержимой силой показывает, какие огромные изменения произошли на Крайнем Севере нашей страны за годы Советской власти. Молодой документалист хорошо чувствует силу сопоставлений.

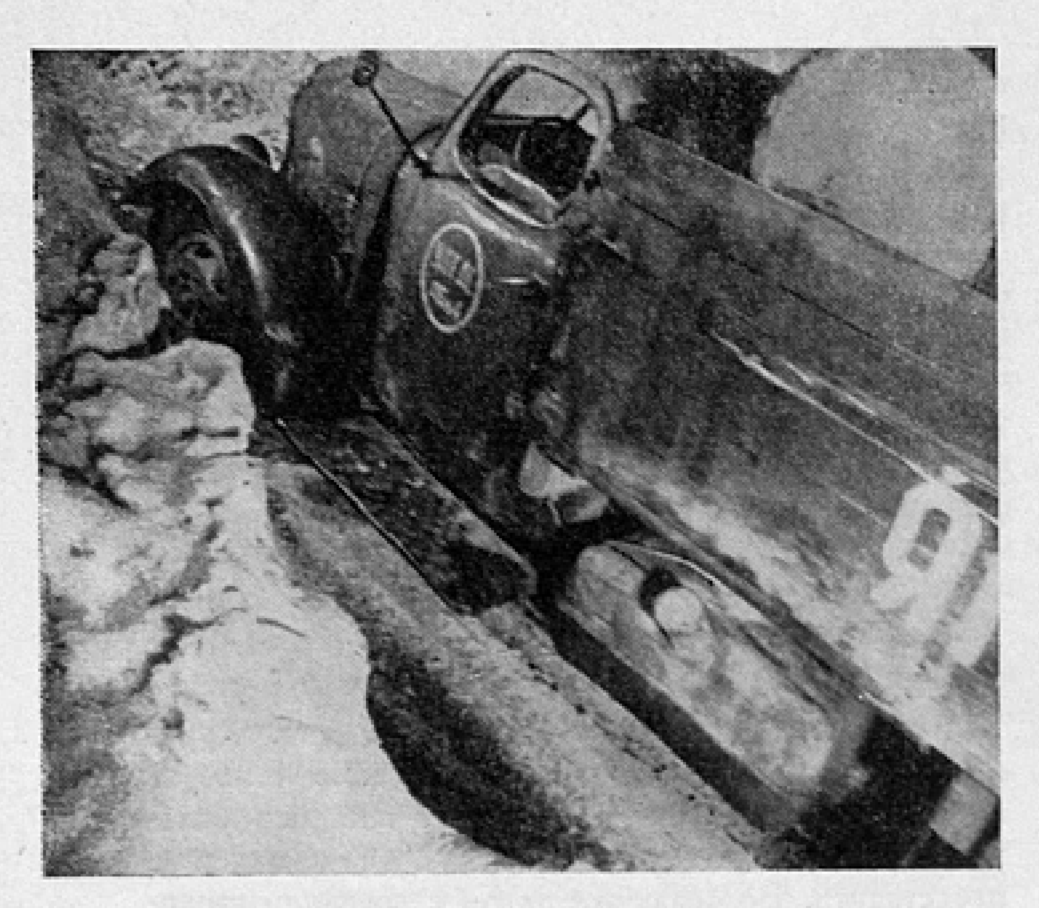
В фильме «В краю солнечных ночей», например, есть эпизод о геологах — этих неутомимых искателях нового. Автор сопровождает кадры их труда строками стихов сибирского поэта К. Лисовского:

Вы всегда со мной суровы, строги,
Сердцу вечно близкие края,
Шум таежный, горные дороги,
Ветер странствий, молодость моя.

Мы видим маленький поселок геологов. Крупный план руки, держащей керн руды, и голос за кадром сообщает, что здесь будет построен большой промышленный город. Это почти невозможно представить. Но сразу же рядом с поселком геологов возникает прекрасный, как в сказке, город Норильск — индустриальный и культурный центр края, выросший вот из такого же поселка. И мы верим: «город будет» — с такими же цветами, как



«ЧЕРЕЗ ПОРОГИ ЕНИСЕЯ»



«КОЛЫМСКАЯ БЫЛЬ»

в Норильске (это в тундре!), с такими же скверами, полными детворы, совсем как на летних бульварах Москвы.

В картине «Колымская быль» приводится более разительное сопоставление: старая Колыма в кинодокументах — первобытный уклад, примитивные орудия труда, иконы, поиски «золотишка» в несбыточном желании разбогатеть... И Колыма сегодня — десятки современных городов, двести пятьдесят крупных предприятий, новейшая техника на золотых приисках. И, конечно,— больницы, школы, клубы и даже горняцкий курорт «Талая».

Рассказ о героической работе шоферов органически сочетается с показом новых городов, которые связаны между собой автомагистралями. «Дороги— это жизнь»,— говорят колымчане. Поэтому-то так важен мужественный труд шоферов. И зритель это понимает.

●

Было бы неправильно думать, что у молодого кинематографиста нет ошибок, просчетов, неверных решений. К сожалению, несмотря на отдельные частные удачи, в целом не получился фильм «Поезд стоит одну минуту». Близкий духу Легата замысел— показать молодого специалиста, его первые трудовые шаги в одном из далеких городов страны,— по существу, не нашел образного решения в фильме. Зрителя заинтересовывает поначалу судьба девушки, высадившейся на станции, где поезд стоит всего одну минуту. Мы следим за тем, как она знакомится с городом, со строителями, начинает работать в редакции местной газеты, и... на этом фильм кончается. В сущности, это только чрезмерно растянутая экспозиция к повествованию о том, как молодой специалист обрел свою дорогу, твердо встал на ноги благодаря увлекательному труду, людям, которых он узнал, свершениям, которые выпали на его долю.

Нужно сказать, что недостатки, присущие ряду фильмов Легата, идут от сценариста и автора текста... Легата. Длинноты и повторы, казенные, «информационные» переходы портят хороший фильм «В краю солнечных ночей». Так, показ суровой тундры с романтикой охотничьих будней соединен с рассказом об интернате чисто справочной фразой: «В марте мы прилетели в ненецкий колхоз «Заря». Внезапно возникает в этом же фильме праздник оленеводов — совсем в стиле трафаретных обзорно-иллюстративных картин. Не найден переход от сцен весны к сценам лета. А перед самым концом картины, когда действие должно развиваться в динамичном темпе, дается растянутый рассказ о Норильском комбинате, изобилующий техницизмами, излишними для такого фильма.

Аналогичные просчеты встречаются в картине «Колымская быль». Искусственно введен эпизод со свадьбой одного из героев фильма, да и снят он так, что по своей тональности не вяжется с очень правдивым, мужественно-достоверным характером остального зрительного материала. А текст, который мог бы стать сильным подспорьем фильма, сделан в довольно бесцветной информационной тональности.

Я не хочу умалять авторских способностей Е. Легата, но мне кажется, что помощь квалифицированного литератора могла бы творчески обогатить его фильмы.

Главное, что привлекает в творчестве молодого кинематографиста,— стремление найти и показать героические начала нашей действительности, «ветер странствий», который им движет, настоящая художническая одержимость в поисках «своего материала». Ибо, как заметил С. Эйзенштейн, «одержимость — залог творческого успеха... Наша молодежь это знает». Да, Сергей Михайлович не ошибся: наша молодежь это знает! Ветер странствий всегда будет звать ее в путь — к новым поискам и открытиям.



Г. Капралов

Толубеевские образы

Юрий Владимирович Толубеев пришел в кино из театра. Впервые Толубеева пригласили на съемку, когда за его плечами уже был значительный сценический опыт, и школа профессионального мастерства, которую он принес в кино, оказала ему здесь неоценимую услугу, позволила достичь выдающихся результатов. Правда, замечательное дарование Толубеева раскрылось в кино не сразу, но это произошло не по вине артиста.

Имя Толубеева появилось на экране в 1934 году. К этому времени 28-летний актер уже прошел немалый путь в искусстве. Он учился в Ленинградском техникуме сценических искусств у известного педагога, режиссера и актера, ныне главного режиссера Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина, народного артиста СССР Леонида Сергеевича Вивьена.

Рассматривать свое творчество как высокое общественное призвание, быть верными жизни, передовым традициям русского театра учил Вивьен своих студентов. Он передал Толубееву все лучшее, что накопила реалистическая драматическая школа, научил его мастерству глубокого актерского перевоплощения, искусству правдиво жить в образе.

Ряд лет (1927—1932) Толубеев учился и одновременно работал в театре, который носил звонкое, короткое название ТАМ, что означало — Театр актерского мастерства. Руководил этим молодежным ленинградским коллективом Вивьен. Театр ставил преимущественно пьесы советских драматургов, и Толубеев участвовал почти в каждой новой постановке.

В сезоне 1932/33 года Толубеев выступал на сцене Самарского краевого драматического театра. Здесь молодой актер с незаурядной силой, правдиво и смело сыграл сложную, глубокую, требующую большого профессионального мастерства и жизненного опыта роль горьковского Егора Булычова.

Почти одновременно с началом своей работы в кино артист получил всесоюзное признание как блестящий, тонкий и вдумчивый истолкователь труднейшего образа Ивана Коломийцева в пьесе М. Горького «Последние».

В кино Толубееву сразу же были поручены центральные роли. Однако его тогдашние творческие достижения на сцене и в кино несоизмеримы.

Первый фильм — «Совершеннолетие» (сценарий И. Зельцера, режиссер Б. Шрейбер), в котором снялся Толубеев, был выпущен в 1934 году студией «Белгоскино», находившейся тогда в Ленинграде. Сегодня это произведение трудно смотреть без улыбки, настолько оно наивно по содержанию и кинематографической разработке.

Время действия картины относится к годам гражданской войны и разворачивается в среде советских подпольщиков, действующих в оккупированном немцами белорусском городке.

Толубеев играл в фильме роль революционного матроса Андрея, посланного к подпольщикам из центра. В картине есть ряд эпизодов, где этот герой показан весьма подробно. Так, в самом начале фильма Андрей грозит наганом начальнику железнодорожной станции, требуя вагонов. Он в бескозырке и распахнутом бушлате, под которым видна тельняшка. Азартно и грозно напирает морячок на перетрусившего железнодорожника. Затем следует эпизод встречи и прощания Андрея с любимой девушкой Тоней. Андрей грубовато-ласково хлопает по спине свою возлюбленную и прыгает на подножку проходящего мимо поезда.

Затем зритель видит Андрея уже в оккупированном городке. На парне шляпа, фрак, манишка, галстук-бабочка. В этом непривычном наряде он чувствует себя весьма неловко. Присев на скамейку, Андрей сдвигает в сторону фальшивую манишку, под которой оказывается тельняшка, и почесывается. Рисуясь перед Тоней, каким-то образом тоже оказавшейся здесь, он обращается со своей шляпой как с бескозыркой, лихо сдвигая ее обеими ладонями набок.

В этих маленьких бытовых, комических деталях проявляется умение Толубеева находить живые неповторимые подробности поведения своих героев. Однако у его героя нет конкретной биографии, характера. Это — моряк вообще, бравый, неунывающий, сыплющий шуточками, вроде: «И на сухом месте утонуть можно!», «Живы будем не помрем, а помрем, так спляшем».

Упрощенность, бедность психологического рисунка образа, заложенная в его сценарной основе, усугублялась плохим монтажом. Кадры фильма сменялись порой так быстро, что даже за несложными эмоциями Андрея невозможно было проследить. И хотя газета «Кино» писала, что «матрос Андрей запоминается больше всех. Его играет актер, обладающий хорошим голосом, чувством ритма, хорошо владеющий своим лицом, а неудачу образа следует отнести за счет недостаточной сценарной разработки», Толубееву это не принесло творческого удовлетворения.

В 1935 году на экраны вышел второй художественный фильм с участием Толубеева — «Лунный камень» (сценарий В. Недоброво, режиссеры А. Минкин и И. Сорохтин).

Первоначально в центральной роли геолога Попова снимался выдающийся артист, один из ведущих мастеров Ленинградского академического театра драмы Илларион Николаевич Певцов. Он принимал участие в экспедиции на Памир (действие фильма происходит в этом высокогорном районе, и картина первоначально называлась «Памир»), где велись основные съемки. Но, вернувшись в Ленинград, Певцов заболел и умер.

Новым исполнителем роли Попова режиссура фильма наметила артиста Бориса Бабочкина, только что блистательно сыгравшего Чапаева. По каким-то причинам Бабочкин от съемки отказался. Тогда авторы картины обратились с тем же предложением к Толубееву.

В начальных кадрах фильма рассказывалось о том, как в 1912 году молодой ученый Иван Попов открыл в горах Памира залежи ценного минерала и отказался продать свое открытие за границу некоему профессору Смиту. Однако на родине Попов не получил поддержки и вынужден был уехать из Петербурга в глухую деревню учительствовать. Советская Академия наук в 30-е годы предложила Попову вновь отправиться на Памир. Но в высокогорном районе Попов опять повстречал Смита, оказавшегося на деле мистером Джеферсоном, шпионом и диверсантом. Дальнейшее, основное действие картины было посвящено борьбе Попова и участников экспедиции с бандой Джеферсона.

Вот эта-то «романтика» и увлекла режиссеров. Люди, их характеры и судьбы — все отступило на второй план перед наивными сюжетными ухищрениями, фальшивой восточной экзотикой.

На первый взгляд, перед Толубеевым стояла увлекательная и трудная задача — показать Попова на протяжении многих лет, в самые драматические моменты его жизни. Но спеша «интриговать» и поражать зрителя, режиссура картины едва задерживала свое внимание на сложных психологических переживаниях героя.

Толубеев был искренен и правдив в каждый отдельный момент своего существования в образе. Он отыскал в Попове и милую простодушность, и почти детскую обидчивость, и чудесную непосредственность, и пытливость взгляда. Но эти черточки не слились в единый, художественно цельный, объемный образ,

потому что ни одно из этих качеств героя не прорастало в глубину и не находило себе пищи в обильно орнаментированном, но внутренне пустом, развлекательном фильме.

Однако фильм «Лунный камень» может показаться классическим произведением искусства по сравнению с фильмом «На отдыхе», в котором Толубеев появился перед зрителями в следующем году. Сюжет этого фильма (сценарий Н. Олейникова и Е. Шварца, режиссер Э. Иогансон) строится на том, что известный полярный исследователь Иван Иванович Лебедев, приехав на отдых в крымский санаторий и спасаясь от назойливых «культмассовиков», которые хотят «организовать» ряд его выступлений перед отдыхающими, сбривает себе бороду и таким образом становится «неузнаваемым». Свое подлинное имя и профессию он скрывает даже от девушки, в которую влюбляется. По ряду нелепых совпадений Лебедева принимают... за вора.

События фильма, поступки героев лишены элементарной человеческой логики и психологического оправдания. Появление этого произведения на экранах было встречено как поразительно глупый анекдот.

Таким образом, Толубеев в своих первых работах в кино не добился результатов, достойных его большого таланта. Причины этого коренились не только в недостатках сценарной, режиссерской, операторской разработки фильмов.

Именно в эти годы на страницах специальной печати кинематографисты вели страстные споры о роли и месте актера в кино, о методологии актерского кинотворчества, о работе режиссера с актером. В 1935 году по этому вопросу была проведена большая дискуссия. Но полемика не утихала и в последующие годы.

Фильмы «Лунный камень» и «На отдыхе» снимались в то время, когда «Чапаев» и ряд других картин убедительно доказали огромное значение актера для создания больших произведений киноискусства. Однако пренебрегая драгоценным опытом, авторы указанных кинопостановок шли по пути внешней динамики сюжетостроения. В основу их фильмов были положены лишенные образов-характеров бессодержательные сценарии. Соответственно и актеры подбирались и использовались с точки зрения «типажа». Такая же участь постигла и Толубеева.

Его плотная фигура, звучный голос, обаятельная улыбка, весь облик простого, сильного русского человека как нельзя более соответствовали поверхностному, шаблонному представлению о «натуре», которая здесь требовалась. Все это перешло и на экран, но оказалось, естественно, недостаточным для создания образа как моряка—героя гражданской войны, так и отважного полярного исследователя, потому что нет вообще моряка, полярника, ученого, а есть всегда конкретный человек, есть реальная, единственная судьба, особенная биография.

Не случайно, что первых удач Толубеев добился именно в фильмах, которые поставили в 1937—1938 годах С. Юткевич, Г. Козинцев и Л. Трауберг, видевшие в те годы основу успеха своей работы прежде всего в создании на экране полнокровных человеческих характеров.

Правда, в картине «Возвращение Максима», созданной в 1937 году Г. Козинцевым и Л. Траубергом как вторая часть трилогии о Максиме, у Толубеева короткая эпизодическая роль. Он играет железнодорожника-штрейкбрехера, пришедшего в редакцию «Правды» с покаянным письмом. Мы не знаем обстоятельств забастовки и конкретной истории этого рабочего. Но артист с помощью режиссеров дает нам возможность понять некоторые существенные стороны случившегося.

Действие происходит в одной из маленьких, тесных комнат редакции. Максим пришел сюда с важной статьей. Неожиданно он видит Наташу, с которой был разлучен четырьмя годами ссылки. Наташа спит, положив голову на стол. Максим осторожно присаживается рядом с нею. В этот-то момент и врывается в комнату штрейкбрехер — широкоплечий усач в кожанке. Он распахивает дверь с воплем: «Пошто страдаю?.. Грех искупить! Грех искупить хочу!» Максим стремительно зажимает ему рот рукой. Яростным шепотом он объясняет, что Наташа уснула, измученная тяжелой, нервной работой. Но штрейкбрехер требует разбудить ее. Чтобы как-то утихомирить посетителя, Максим берется сам отредактировать его письмо. И рабочий сразу меняется. Доверчиво, счастливо улыбаясь, он садится рядом с товарищем, обещающим ему помочь. Однако в комнату начинают врываться один за другим сотрудники редакции. Но теперь усач уже вместе с Максимом бросается охранять Наташин сон. Он почувствовал доверие к этим людям и сразу стал их другом. Он затыкает фуражкой рот молодому поэту, примчавшемуся со стихами, и



— **Уж очень швырнуть хотелось!**
«Выборгская сторона». Бугай — Ю. Толубеев, Максим — Б. Чирков

угрожающе шипит метранпажу, спешащему с каким-то вопросом: «Т-с-с! Убью!»

В этих как будто бы незначительных деталях поведения рабочего в редакции зрителю открывается душа человека — доброго и наивного большого ребенка. И становится ясно, что, очевидно, лишь по своей политической малограмотности, по недомыслию, горячности, поддавшись чьему-то предательскому уговору, совершил этот железнодорожник постыдный поступок и теперь сам казнит себя беспощадно.

Когда рабочий уходит, говоря: «Больше не буду штрейкбрехером!», с трудом выговаривая это проклятое слово, ему веришь, потому что он заплатил за свою ошибку, глубоко выстрадал сознание личной ответственности за общее рабочее дело.

Так небольшая жанровая сценка наполняется более широким человеческим содержанием, частный факт обретает смысл общественного явления.

В следующей, заключительной картине трилогии о Максиме — «Выборгская сторона» — Толубееву была поручена роль революционного солдата Егора Бугая.

Уже в первых кадрах фильма Бугай появляется бегущим с винтовкой наперевес. Таким — стремительным, неукротимым — проходит через весь фильм этот простой солдат в шапке-ушанке и фронтовой шинели, русский человек с ясным взглядом, олицетворяя собой стихию народной энергии, вызванную к жизни революцией.

В роли Бугая нет подтекста, нет второго плана. Здесь все наружу, и задача артиста в том, чтобы передать былинную силу, могучий темперамент одного из рядовых бойцов нового, советского мира.

Это не «типажная» роль, хотя Толубеев удивительно подходит к ней прежде всего по своей «фактуре». Образ Бугая дается в развитии как живой, конкретный характер.

Бугай попал в гущу событий первых дней революции, очевидно, прямо из окопов. И Толубеев показывает, что его герой горит неудержимой ненавистью к буржуям и всегда готов действовать решительно, не раздумывая ни секунды. Однако по фронтовой привычке и своей политической незрелости он все вопросы пытается решать с помощью оружия.

Когда чиновники, отказываясь подчиняться народной власти, бросают работу и толпой уходят из банка, Бугай порывается швырнуть им вслед гранату. Максим с трудом удерживает разъяренного товарища. И тогда этот бородатый, столь грозный с виду стрелок извиняющимся тоном и с покоряющим простодушием говорит: «Уж очень швырнуть хотелось!».

Бугай всюду с Максимом, и до всего ему есть дело. Его широкоскулое лицо, то лукавое и смеющееся, то деловито-сосредоточенное, то гневное, возникает не раз крупным планом, во весь экран. Бугай, как хозяин, расхаживает по банку и поощрительно посматривает на чиновников, приступивших после саботажа к работе. Не колеблясь ни минуты, рискуя своей жизнью, бросается он спасать склады от анархистских погромщиков и буквально на бегу реквизирует автомобиль, вытряхивая из него «именем российского пролетариата... к чертовой матери» (не время дипломатию разводить!) какого-то иностранца.

А в конце фильма мы видим Бугая в аккуратной шинели, подтянутого и собранного. Он рапортует Максиму о построении отряда, уходящего на фронт защищать революционный Питер. Из полуанархиствующего, наивного крестьянина Бугай вырастает в сознательного строителя и защитника молодой Советской республики.

Столь же выразительны, содержательны были и образы, созданные артистом в фильмах режиссера С. Юткевича «Шахтеры» и «Человек с ружьем». В первом из них он познакомил нас с начальником одной из донбасских угольных шахт Чубом. Мрачный, небритый ходит Чуб и в лаве, и дома, и в райкоме пар-

тии. Его шахта работает неплохо, но не видит радости Чуб: тонны, проценты, графики стали для него самоцелью, а не средством сделать жизнь человека лучше, счастливее.

Чуб враждебно встречает рабочих, предлагающих план новой организации добычи угля. Он расценивает как демагогическую блажь борьбу секретаря райкома партии за превращение нищего шахтерского поселка «Шанхай» в благоустроенный социалистический городок. И к своей жене Ольге Чуб относится почти враждебно, считая семейную жизнь чем-то недозволенным коммунисту.

Толубеев строит образ на том, что за внешней грубостью, ожесточенностью, ставшими уже как бы натурой Чуба, приоткрывает иной его облик. Вот его герой встретился с Ольгой, которую давно не видел. Разговаривая с ней, он вдруг потянулся и дотронулся рукой до ее щеки, но тут же, словно обжегшись, отдернул руку и, что-то буркнув, рассердившись на себя и на жену, подчеркнуто решительно зашагал прочь.

В воскресенье Чуб приходит посмотреть, как взрывают «Шанхай»— полуразвалившиеся глинобитные хибарки, из которых рабочие переехали в новые дома. От каждого взрыва в воздух поднимаются тучи пыли, песка, щепок. Зрелище почти символическое. И Чуб, почувствовав это, начинает улыбаться и потеплевшим, радостным голосом говорит: «Красота!». Но тут же он опять словно пугается своей «слабости» — и становится еще более мрачным.

Нельзя строить новое без радости, без любви к людям — говорили режиссер и актер образом честного, но ставшего против своей воли вредным для народа Чуба.

В фильме «Человек с ружьем» Толубеев сыграл эпизодическую роль революционного матроса. В Смольном задерживают по подозрению в шпионаже главного героя фильма — солдата Ивана Шадрина. Тут-то и появляется моряк — Толубеев, проходящий мимо с группой красногвардейцев. Моряк действует решительно, энергично и в то же время спокойно, с какой-то радостной уверенностью в своей силе и правоте. Просмотрев документы Ивана, он весело разъясняет окружившей солдата возбужденной толпе, что это не белогвардеец, а защитник революции, пожимает Шадрину руку и уходит, приказывая разъяснить солдату «международное положение».

Отличие этого безымянного моряка от Андрея из «Совершеннолетия» заключалось прежде всего в его четкой индивидуальной и социальной характеристике. Об Андрее трудно было сказать, откуда он взялся и почему именно ему дано столь ответственное партийное поручение. В моряке же из Смольного по его собранности, зоркому взгляду, умной уверенности угадывался вчерашний рабочий-питерец, затем, возможно, член судового комитета, человек, прошедший хорошую партийную, революционную школу, а в его деловитости и воодушевленности, сдержанной страстности был виден новый хозяин жизни и ее боец, ясно знающий свои задачи.

Столь же плодотворной была для Толубеева работа с выдающимся мастером киноискусства Фридрихом Эрмлером, который привлек его для участия в роли Земцова в фильме «Великий гражданин».

В этом фильме не было сцен с переодеванием героя, как когда-то в «Совершеннолетии», не было эпизодов, в которых он попадал в плен врагов и находился бы под угрозой смерти,



— Склоку затеваете?
«Великий гражданин». Земцов — Ю. Толубеев, Шахов — Н. Боголюбов

как в «Лунном камне». Занимательность сюжета, острота конфликта, столкновений героев — все здесь было переведено в иное качество, в иную форму.

Тот, кого играл Толубеев, носил своего рода маску. Провокатор и профессиональный осведомитель, бывший когда-то в царской охранке, а затем перешедший в услужение к иностранной разведке, он сумел пробраться на пост второго секретаря крайкома партии и теперь балансировал на этой политической вышке, опасаясь разоблачения.

Земцов работает рядом с Шаховым, главным героем фильма, прообразом которого явился замечательный большевик С. М. Киров. Как разведчик Земцов не должен вызывать никаких подозрений. Поэтому чем лучше он зарекомендует себя в качестве партийного руководителя, тем более будет законспирирован. И Земцов—Толубеев предстает поначалу энергичным, умным, умелым руководителем. Он поддерживает новаторов производства, правильно ведет крупное партийное собрание. Ходит Земцов в слегка помятом пиджаке, под которым неизменно надета русская рубашка с расстегнутым воротом. И во всем его облике здорового, крепкого человека с волевыми чертами лица есть что-то рабочее, трудовое.

Но если Шахов непосредствен, весь открыт людям, устремлен им навстречу, то Земцов, как тонко передает Толубеев, замкнут, в нем нет воодушевленности, страстности. Когда же он хочет показаться воодушевленным, то впадает в истерику. Он все делает без внутренней теплоты и самоотдачи. Он хорошо усвоил какие-то черты внешней формы поведения партийных работников и умело придерживается их.

Земцов — Толубеев нередко бросает взгляд в сторону Шахова. Но это — не взгляд единомышленника, который делится с товарищем своим открытием, своей радостью или разочарованием, не взгляд соратника по борьбе, старающегося ободрить друга или почерпнуть в его взоре одобрение своим действиям. Взгляд Земцова холодный, расчетливый, изучающий, оценивающий. Земцов обычно косится в сторону Шахова, изучает его или со спины или откуда-то сбоку, когда сам Шахов не может поймать его взор. Только один раз он встречается с Великим гражданином впрямую, глаза в глаза, в момент, когда Шахов требует от него правды и неотвратимо разоблачает предателя.

При проверке личных дел членов крайкома выяснилось, что учетные карточки заполнены очень небрежно. По личному делу Земцова неясно, где он был с 1911 по 1913 год. Как стало известно, Земцов находился в то время в Омске, где была разгромлена подпольная типография. Начав разговор о личных делах и работе комиссии, проверяющей эти дела, Шахов вначале успокаивает Земцова, возмущающегося тем, что его, секретаря крайкома, битых два часа допрашивали в комиссии. Но попытки Земцова ускользнуть от прямого ответа на вопрос, сколько он пробыл в Омске, настораживают Шахова. И он пытается сам выяснить истину.

Внутренняя отчужденность настороженность, боязнь прямого взгляда, попытка сславировать, перевести все в шутку, едва сдерживаемое желание уничтожить человека, который так неподкупен в своем стремлении говорить только начистоту, без малейшей утайки,— эти сложнейшие психологические переходы, внутренние «взрывы» и «падения» Земцова Толубеев передает с глубочайшей правдой и темпераментом.

«Я не понимаю... Чего ты хочешь?»— не выдерживает он наконец и впивается ненавидящим взглядом в лицо Шахова. В этот момент режиссер дает его лицо крупным планом. Земцов — Толубеев, сидя в кресле, повернулся к Шахову, стоящему над ним, и его глаза сверкают, как у хищника, который сейчас сделает прыжок на своего врага. И Земцов действительно делает этот прыжок. Он вскакивает и исступленно машет кулаками перед лицом Шахова: «Довольно! Склоку затеваете? Дело шьете? Не выйдет! Не выйдет! Не выйдет, товарищ Шахов!»— «Я никогда не думал, что ты можешь так кричать»,—говорит пораженный Шахов, и Земцов понимает, что окончательно выдал себя.

Великолепна и следующая сцена. Зная, что все проиграно, что он опознан, Земцов—Толубеев сидит в своем рабочем кабинете. Он затыкает себе рот кулаком, чтобы не закричать от ярости, бессильной злобы, отчаяния. Он, такой многоопытный игрок, проиграл в тот момент, когда, казалось, в его руках были все козыри. И он бьет себя кулаком по лбу: «Болван! Идиот!» Он еще думает, что просто совершил промах, сделал случайную ошибку. Но в том-то и дело, что условия «поединка», который вел с ним Шахов, были органически, по самым сокровенным психологическим мотивам для него неприемлемы.

Он, построивший всю свою жизнь на обмане и коварстве, не мог принять условий честного, открытого, до конца откровенного разговора. И на этом поймал его Шахов. «Сволочи»! — задыхается Земцов в приступе опустошающей ярости...

Исполнение роли Земцова Толубеевым дает возможность зрителям представить себе всю жизнь этого профессионального предателя, мелкого игрока в большой политике.

В том же 1939 году, когда появилась на экранах вторая серия «Великого гражданина», зрители увидели Толубеева еще в двух фильмах — «Доктор Калюжный» (сценарий Ю. Германа, режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина) и «Патриот» (сценарий А. Апсолона, режиссер Я. Фрид).

Образ старого учителя Пархоменко в «Докторе Калюжном» был построен драматургически интересно, глубоко, что проявлялось уже в первых эпизодах фильма с участием этого героя. Доктор Калюжный встречается с Пархоменко после долгих лет разлуки. Во время беседы с ним он вдруг обнаруживает, что тот слеп. Калюжный глубоко потрясен, а Пархоменко старается всячески доказать, что слепота ему не в тягость и все в его жизни осталось по-прежнему. Для того чтобы подтвердить это, учитель резко поднимается со своего места, берет со стола глобус, утыканный булавками, и быстро направляется к двери, но, пройдя несколько шагов, спотыкается о стоящую на пути табуретку.

Толубеев психологически точно играл эту сцену. Его Пархоменко говорил с Калюжным по-настоящему бодро, уверенно, и можно было подумать, что старик нисколько не страдает от слепоты. Ведь Пархоменко действительно мужественно переносил свое несчастье и не сдавался, не терял воли к жизни. Когда он нарочито твердо шагал к двери, в его напряженной фигуре чувствовалась огромная собранность, сила воли. И вдруг злосчастная табуретка беспощадно разрушила так великолепно проведенную демонстрацию бодрости и уверенности. Огромное напряжение, которое только что пережил Пархоменко, мгновенно как бы разряжалось, старый учитель сутулился и по его виновато согбенной спине уже было видно, как тяжела и мучительна для него трагическая беспомощность.

Так были драматургически построены и другие эпизоды фильма. Нельзя было без волнения и гордости за мужественного, благородного Пархоменко смотреть те кадры, в которых старый учитель, перед тем как снять с глаз повязку и проверить, удалась ли операция, просит Калюжного не волноваться и уверяет, что неудача не обескуражит его.

Актер шел самым трудным путем, показывая страдание через стремление героя преодолеть его, скрыть от других. Поэтому в игре Толубеева не было ни мелодраматизма, ни сентиментальности. Роль была сыграна мужественно, просто, образ получился глубокий, содержательный.

Незабываемое впечатление оставляли кадры в финале фильма — Пархоменко и Калюжный на охоте. Старый учитель плывет в лодке по озеру. Он жадно оглядывает воду, небо. Ему некуда сейчас девать свою энергию, силу, радость. И он спрыгивает с лодки, озорно рвет водоросли, зачерпывает пригоршнями



— Вот Южная Америка!

«Доктор Калюжный». Пархоменко — Ю. Толубеев, Калюжный — Б. Толмазов

воду, поливает себе голову и восторженно кричит: «Вижу, лекарь, вижу!».

Киноповесть «Патриот» была посвящена детям. Ее главный герой — школьник — тайно от родителей пытался уехать на Дальний Восток, чтобы заменить на пограничной заставе брата, погибшего в перестрелке с диверсантами. Толубеев играл роль Григория Новикова — отца юного патриота.

И в сценах, когда Новиков сообщает семье о гибели старшего сына, и в эпизодах, когда он переживает неожиданное исчезновение младшего, артист был предельно правдив, умел передать драматизм ситуации во взгляде, в еле уловимом жесте. Но по своей драматургической разработке этот фильм был значительно слабее «Доктора Калюжного», что предопределило и общий итог актерской работы.

До начала Великой Отечественной войны Толубеев принял участие в создании еще нескольких фильмов. Он сыграл директора прииска —«Тайга золотая» (1937), председателя колхозного собрания —«Дочь Родины» (1937), рабочего Фрица —«Профессор Мамлок» (1938).

Но все это были эпизодические персонажи, лишенные характеров. В названных фильмах опять нужны были лишь внешние данные актера.

К сожалению, и позднее, в течение почти десяти лет, Толубеев получал в кино роли, которые по своему идейно-художественному значению даже отдаленно не приближались к таким ролям, как Сафонов («Русские люди» К. Симонова), Пантелеев («Победители» Б. Чирскова), Терентий («Жизнь в цвету» А. Довженко), не говоря уже о горьковском Цыганове и чеховском дяде Ване, которые он с таким выдающимся успехом играл в это время в Ленинградском академическом театре драмы имени Пушкина. Порой вся задача актера заключалась в достижении простого портретного сходства (А. А. Жданов —«Сталинградская битва», 1949; физик Петрушевский —«Александр Попов», 1949); иногда она «расширялась» до необходимости передать какую-нибудь характерную черту героя (майор Брагинский —«Фронтовые подруги», 1941) и лишь изредка требовала раскрыть небогатое драматическое содержание (директор завода —«Простые люди», 1944; начальник зимовки — «Остров Безымянный», 1946).

При экранизации пьесы Б. Ромашова «Великая сила», осуществленной Ф. Эрмлером в 1950 году, Толубеев, в конечном счете, лишь повторил свою удачную театральную работу над образом академика Абуладзе.

Только в 1951 году в кинокартине «Белинский», созданной режиссером Г. Козинцевым по сценарию Ю. Германа, Е. Серебровской и Г. Козинцева, перед артистом была поставлена значительная цель — воссоздать образ великого русского актера Михаила Семеновича Щепкина. Правда, этот образ в силу фрагментарности сценария не имел самостоятельного развития, но, занимая важное место в фильме, давал актеру серьезный материал для творчества.

Толубееву удалось передать особое человеческое обаяние личности великого основоположника реализма на русской сцене и даже показать его играющим роль городничего в «Ревизоре».

Один из финальных эпизодов фильма происходил за кулисами театра. Щепкин, загримированный, одетый в мундир городничего, разговаривал с друзьями. Несмотря на костюм и грим, это был сам Щепкин, милый, удивительно мягкий, деликатный, одухотворенный человек, с тонким интеллектом и чуткой душой большого гуманиста. И вдруг на наших глазах совершалось чудо искусства. Щепкина приглашали на сцену, и только что добрые, чуть расплывшиеся черты его лица становились резкими и грубыми, исчезала теплота взгляда, глаза уже смотрели холодно и жестко, осторожные, мягкие жесты обретали властность и силу: актер перевоплощался в полицейского-держиморду...

Исполнение в фильме «Белинский» отрывка из заключительного монолога городничего явилось для Толубеева как бы разведкой, пробой сил перед тем, как в следующем, 1952 году, когда отмечалось 100-летие со дня смерти Н. В. Гоголя, сыграть роль Сквозник-Дмухановского сначала в постановке Ленинградского театра имени Пушкина, а затем в экранизации бессмертной комедии, осуществленной режиссером В. Петровым.

Режиссерская работа В. Петрова над гоголевской комедией не стала такой же значительной его удачей как, например, экранизация «Грозы» А. Н. Островского. Дело здесь было в нетворческом подходе режиссера к пьесе при перенесении ее на экран.

Если мир «темного царства» в «Грозе» режиссер воссоздал сочно, конкретно, с богатством точно найденных и обыгранных бытовых деталей и подробностей, то в «Реви-

зоре» многое оказалось театрально-бутафорским. Хотя картина создавалась по специально разработанному сценарию, она не вышла по характеру своего кинематографического решения, приемам съемки за рамки распространенных в то время фильмов-спектаклей. Попытки режиссера кое-где расширить место действия, вынести его за стены дома городничего и гостиницы, в которой остановился Хлестаков, также оказались более чем скромными.

Но работа Толубеева в фильме безусловно может быть отнесена к числу лучших достижений этого актера. Экран позволил ему показать как бы под увеличительным стеклом страсти, владеющие городничим.

Правда, Толубеев в известной мере повторил свою театральную работу над тем же образом, хотя и внес в нее новые акценты. Так, если на сцене основной краской его городничего был азарт, почти «очумелость», с какой тот выполнял свой план обольщения и подкупа Хлестакова, и если при этом внешняя линия поведения Сквозник-Дмухановского отличалась крайней стремительностью, экспрессией, то в фильме, где динамика могла быть передана средствами монтажа, быстрой сменой места действия, Толубеев, используя неисчерпаемые богатства роли, главным сделал панический страх, толкнувший городничего в им же самим расставленные силки.

Артист передал всю гамму игры темных страстей Сквозник-Дмухановского, всю палитру его хамелеонства перед Хлестаковым и все разнузданное, торжествующее хамство, проявляемое по отношению к нижестоящим. В сладчайших, елейных улыбках расплывалась грубая рожа городничего, когда он юлил и подобострастно гнулся перед проклятым «инкогнито». Старый многоопытный льстец, матерый пройдоха, он пытался изображать своими огромными ножищами какие-то галантные расшаркивания и неуклюже суетился, готовый распластаться перед петербургской персоной.

Сатирическую окраску образа Толубеев нашел не в заострении внешних черт, не в наружном окарикатуривании городничего, а в силе проявления его низменных побуждений, в величайшей внутренней энергии, с какой тот отдавался своим мизерным заботам.

Особенно хорош был артист в сцене, когда городничий мечтал о генеральстве, о жизни при дворе. Вначале размягченный, благодушный, он, рисуя себе заманчивые картины беспредельной власти, становился все более самоуверенным, наглым. Лицо его приобретало черты величественной, холодной отрешенности, а в глазах читалось бесконечное презрение к «людишкам». Это был уже не уездный Сквозник-Дмухановский, а самодержец, попирающий полицейским сапогом всю землю.

С помутившимся взглядом стоял в финальной сцене одураченный городничий — Толубеев. Но чем яснее осознавал он свой промах, чем отчетливей вырисовывалась перед ним картина посмешища, жертвой которого он стал, тем все отчаянней, яростней, исступленней звучала его речь. В этом захлестывающем его самого неистовстве проявлялось внутреннее бессилие городничего...

Как это ни странно, но после столь крупного достижения Толубеев опять в течение четырех лет снимается в ролях, которые не требовали для своего исполнения и десятой доли его таланта (генерал Пашков —«Честь товарища», 1953; сенатор Петр Иванович — «Михайло Ломоносов», 1955; инженер Сладков— «Неоконченная повесть», 1955).

Но в 1957 году он был вознагражден за многие творческие огорчения, испытанные во время работы для экрана: он получил роль Санчо в кинофильме «Дон-Кихот».

Образу Санчо отведена большая роль в идейно-художественной концепции картины Г. Козинцева. Санчо часто трактовали односторонне, упрощенно. Козинцев, ставя свой фильм по оригинальному, талантливому сценарию Евгения Шварца, постарался не растерять ничего из того, чем наградил своего Санчо гениальный автор романа.

В известной кинокартине Г. Пабста, в которой Дон-Кихота играет Шаляпин, образ Санчо предельно снижен, огрублен и оглуплен. Артист Дорвиль согласно замыслу, заложенному в сценарии, который написан реакционным писателем Полем Мораном и последовательно реализован постановщиком, рисует Санчо человеком подвижным, но угрюмым, с жесткими чертами лица, глупым и жадным взглядом. Санчо соглашается ехать с Дон-Кихотом только из корысти. Весьма скептически выслушивает он рыцарские речи Дон-Кихота и трезво-расчетливо врет своему господину о его мнимой победе над великанами. Он жалок, когда, идя на свой мнимый остров и уколовшись о кактус, начинает испуганно причитать и молить, чтобы его вернули к гос-

подину. Он — живое олицетворение поговорки, гласящей, что к слепой курице никогда не придет зрение. Все эти непривлекательные черты Санчо настолько выпуклы, приметны, что его нельзя полюбить. Даже слезы Санчо над умирающим Дон-Кихотом не искупают его скудоумия, духовной бедности.

Беседуя с актерами о будущем фильме, Г. Козинцев подчеркивал: «Я не согласен со всеми известными трактовками противопоставления Дон-Кихота Санчо Пансе... В романе Сервантеса один герой в трех образах: Дон-Кихот, Санчо и Дульсинея. В этом мне представляются три черты испанского народа (и всякого народа), три прекрасных черты: народ возвышенный, мечтательный, практический. И какая-то общая мечта народа воплощена в этих трех образах. Как бы карикатурны они ни были, но это возвышенные, прекрасные черты народного склада».

Этот замысел последовательно, всесторонне проведен в фильме. Конечно, решить такую сложнейшую задачу можно было только с помощью актера, которому предстояло воплотить внешне противоречивый, но внутренне удивительно цельный и глубокий народный характер. Режиссер нашел такого исполнителя в лице Толубеева.

В первом кадре, связанном с появлением Санчо, Козинцев как будто напоминает нам о прежних трактовках этого образа. Когда Дон-Кихот приходит в дворик, где живет Санчо, тот возится около хлева, стоя спиной к экрану. И когда Санчо поворачивается к нам, мы видим широкоскулое лицо толстяка, «честную груду мяса», как сказал об оруженосце своего героя Сервантес. Но вот Санчо начал разговор с Дон-Кихотом. Он просит его сказать хоть словечко на рыцарском языке. И едва Дон-Кихот начинает свою выспреннюю тираду, где фигурируют и светлокудрый Феб и румяная богиня Аврора, как лицо Санчо расплывается в блаженной улыбке, а его руки почти молитвенно складываются на груди. Когда же Дон-Кихот упоминает о птичках, запевших в лесах, и подражает их щебету, Санчо, тая от умиления, растроганности, тоже нежно воркует и с благоговением целует рыцаря в плечо.

Надев рыцарский шлем, принесенный Дон-Кихотом, и опустив забрало, Санчо по-детски подпрыгивает от радости: «Очень славно! Я, словно птичка в клетке, только зернышек не хватает». При этом Санчо—Толубеев урчит, машет руками, подскакивает на месте, изображая беспечную птичку. Ребячливость, простодушная непосредственность Санчо, прожившего трудную, полную лишений жизнь, свидетельствует о глубоко человеческих чертах его натуры.

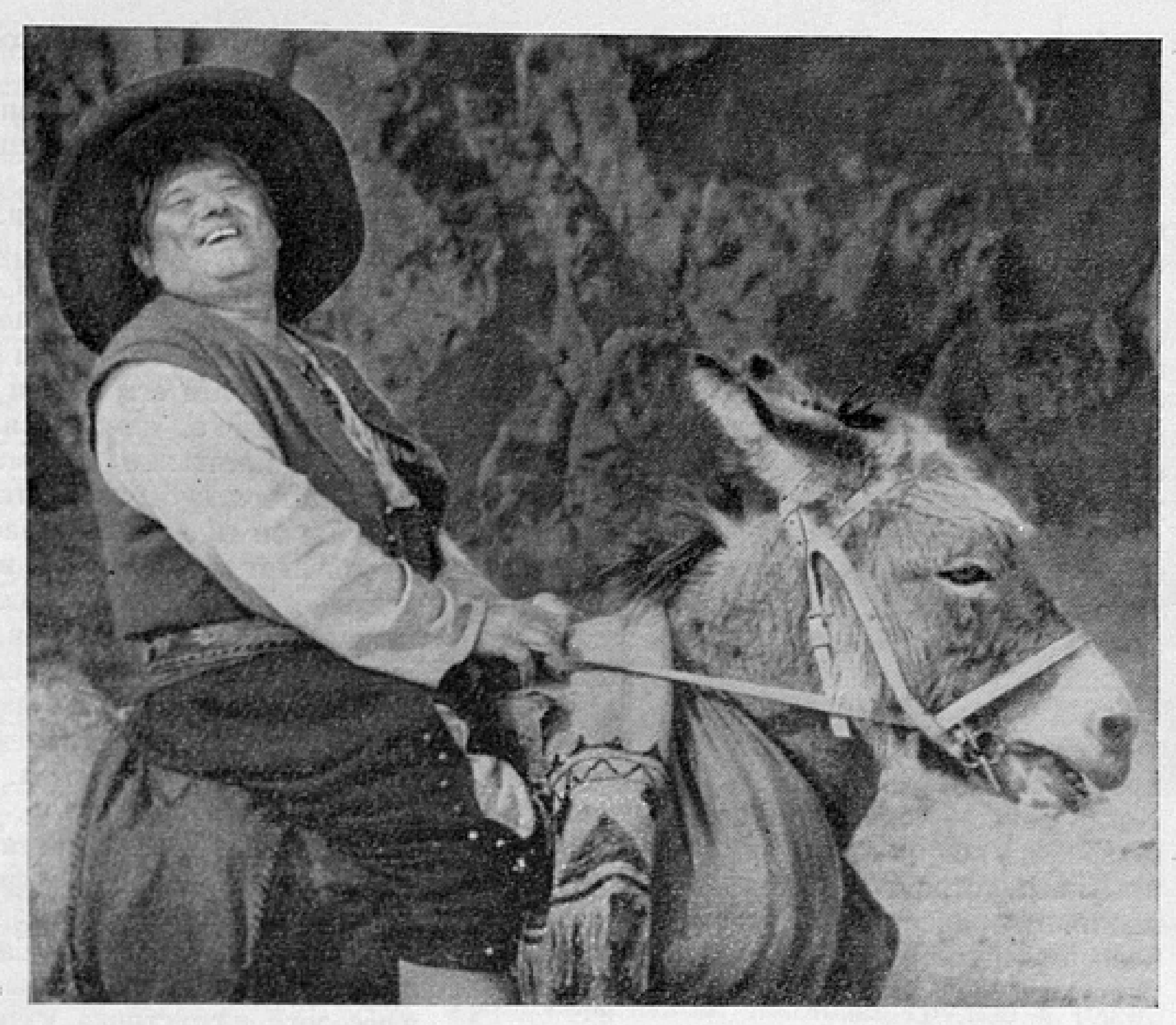
Толубеев, который всегда удивительно чувствует логику изображаемого характера, особенности его психологического склада, точно ощутил и «чувственное», конкретное, предметное мышление Санчо. Так, вспоминая, как ему намяли бока, как дубасили по спине, Санчо—Толубеев не только зрительно представляет себе все с ним случившееся, но и усердно тычет сам себе под бок, хлещет себя по шее. И зная именно таким Санчо, мы не удивимся, когда он наглядно покажет придворной даме в герцогском замке, как лягает осел.

Таким образом, Санчо в фильме отнюдь не идеализирован. Более того, актер и режиссер не скрывают, что их герой и труслив и упрям, есть в нем черты деревенской ограниченности. Но в то же время Санчо наделен живым умом, и когда уму дается пища, он проявляет себя ярко и притом весьма неожиданно. Чудесна сцена, когда Санчо приходит мысль «совсем рыцарская», как он выражается. После драматической истории с каторжниками избитый, едва оставшийся в живых Дон-Кихот едет на ослике Санчо. Оруженосец плетется рядом, ведя на поводу Россинанта. Дон-Кихот, совсем обессиленный, опирается, чтобы не упасть, на плечо Санчо. Лицо Санчо также в ссадинах и кровоподтеках. Он печально, чуть не плача, смотрит на своего сеньора, и вдруг глаза его загораются. Мы видим, что он потрясен, поражен, изумлен тем, что с ним произошло.

— Ай, ай, ай!— кричит он.— Мысль совсем рыцарская, ваша милость.

И он рассказывает Дон-Кихоту, что придумал еще одно имя, которое следует добавить к его «титулу»— Рыцарь Печального Образа.

Но если «рыцарские» мысли приходят к Санчо редко, то на сочинения иного рода он мастак, и бесконечно доволен, когда может придумать какую-нибудь прибаутку, побасенку. Так, когда Дон-Кихот восклицает: «Слышишь, как звучат колокола в честь наших будущих подвигов?» — Санчо лукаво отвечает: «В честь подвигов, да только не наших. Пономарь спутался с судомойкой из соседнего села. Зовет свою красотку на свидание. Слышите: раз, два— через два дня. Раз, два, три — в три часа. Не звони, пономарь. Кто много звонит, тот бабе не уго-



— Раз, два — через два дня

«Дон-Кихот». Санчо Панса—Ю. Толубеев

дит!» Здесь Санчо предстает перед нами как один из безвестных народных поэтов, рассказчиков, авторов пословиц и прибауток. На экране Санчо трусит в это время на своем Сером и, слегка перебирая поводья, легко, свободно импровизирует на тему колокола. Мы видим крупным планом его лицо, веселое и лукавое, освещенное задорным огоньком творчества: сочинителю самому доставляет удовольствие его проказливая, юмористическая выдумка.

В странствиях с Дон-Кихотом Санчо имеет свою цель — обещанное ему рыцарем губернаторство. Но, как вдохновенно показывает Толубеев, его героя влекут и другие, возвышенные мотивы. В его душе живет неутоленная, тайная жажда борьбы против всех притеснителей и угнетателей, мучителей народных.

Еще совсем недавно Санчо, причитая и охая, перечислял все удары да побои, полученные в блужданиях с Рыцарем Печального Образа. Ни гроша не добыл он за все свои злоключения. И все же сто́ит только Дон-Кихоту кликнуть своего верного спутника в новый опасный поход, на жестокие схватки, и он готов идти за ним. Однако план их срывается. Дон-Кихот взят в плен своими домочадцами. Печально смотрит Санчо через забор на окруженного родней Дон-Кихота. И вдруг раздаются звуки труб. Это скачут посланцы герцога. Всадник спрашивает у Санчо, где живет знаменитый рыцарь Дон-Кихот Ламанчский. Сразу воспрянув духом, Санчо радостно бежит с криками: «Вот, вот, сюда! Заступиться за кого-нибудь требуется? Схлестнуться с волшебниками или там великанами? Сделайте милость! Мы застоялись, так и понесемся на врагов рода человеческого».

Толубеев использует здесь почти буффонадные приемы. Его Санчо прыгает, задирая ноги, скачет, как резвящийся мальчишка, играющий в лошадки. Но это не клоунада, не комический балет, а точное выражение наивной непосредственности Санчо. Он действительно почти по-детски мечтает о схватках, он полон воодушевления, восторженного ожидания боя, в котором доблестный сеньор

Дон-Кихот победит наконец проклятых волшебников, притеснителей — всех, кто сеет зло на земле, причиняет страдание бедным и слабым людям.

Центральными для понимания образа Санчо в фильме являются сцены его губернаторства на «острове» Баратория.

В красной дорогой мантии, зеленом жилете и такой же бархатной шляпе с белым пером въезжает Санчо—Толубеев в город верхом на своем Сером. Встречающая его толпа неистово гогочет и веселится. Но неизвестно, кто более доволен: горожане ли, дивящиеся невиданной потехе, или сам губернатор, лицо которого расплывается в добрейшей улыбке. Санчо не обижен таким приемом и, словно чадолюбивый отец, посматривает на всех собравшихся и приветствует их как расшалившихся детей своего нового обширного семейства.

Замечательна по богатству психологических красок сцена суда над пастухом и женщиной. Когда Санчо—Толубееву удается разоблачить мошенницу, он бежит за ней, улюлюкая и подпрыгивая, строит страшные рожи и даже, подхватив какой-то камешек, запускает его вдогонку негоднице, а затем с ходу заключает пастуха в свои объятия и восторженно целуется с ним под ликование толпы, приветствующей мудрого правителя.

Толпа подхватывает Санчо на руки. Растроганный губернатор машет шляпой. «Приветствуете меня! Значит, понимаете, что я судил справедливо? Значит, различаете, где правда, а где неправда? А если понимаете и различаете, почему сами не живете по правде и справедливости?» Теперь Санчо серьезен и даже печален. То, что он говорит, подсказано всем опытом его жизни — такого же простого человека, какими являются слушающие его крестьяне и ремесленники.

Ни потеря губернаторства, ни новые беды, которые он еще претерпевает с Дон-Кихотом, не убивают в Санчо его веры в прекрасное будущее. У постели умирающего Дон-Кихота, смотря на него любящими, преданными глазами, Санчо просит его снова сказать хоть словечко на рыцарском языке. Неутоленной тоской по несбывшейся мечте светятся умные глаза Санчо — Толубеева. «Вперед, сеньор, вперед! Ни шагу, сеньор, назад!»— зовет он своего предводителя, пытаясь зажечь в нем потухающий пламень героического духа...

В. Г. Белинский писал: «... В романе Сервантеса Дон-Кихот и Санчо Панса... это лица живые, действительные... сколько юмору, и веселого, и грустного, и спокойного, и едкого в изображении этих лиц».

Образ Санчо, созданный Толубеевым, полон юмора и веселого, и грустного, и спокойного, и едкого. Его Санчо — лицо действительное, неподдельно живое. И хотя в финале фильма мы видим на фоне далеких гор лишь силуэт оруженосца, следующего за тенью Дон-Кихота, он остается в нашей памяти реальным в каждой своей черточке человеком, никогда не умирающим героем народного эпоса. В то же время он предстает перед нами и как образ типический, обобщенный, полный высокой поэзии и широкого философского, этического смысла.

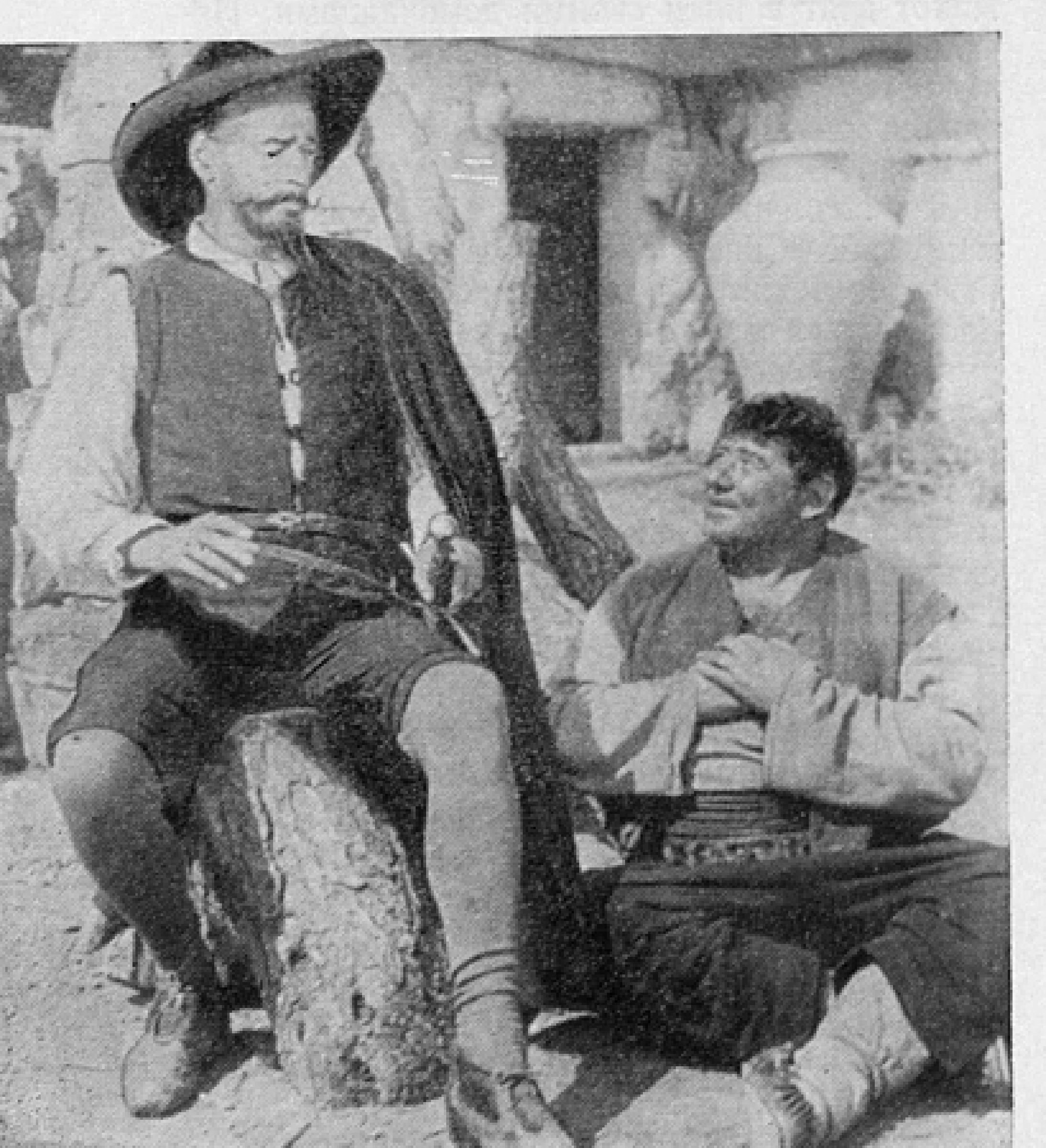
После «Дон-Кихота» Толубеев снялся в эпизоде фильма «День первый».

Надо сказать, что кинокартина «День первый» не принадлежит к числу лучших работ такого выдающегося мастера советского кино, каким является Ф. Эрмлер. В ее основу положен неудачный, претенциозный сценарий. Но эпизод, в котором участвует Толубеев, полон глубокой правды и высокой драматической поэзии.

Рабочие-красногвардейцы Выборгской стороны Петрограда направляются на штурм

— Скажите, сеньор, хоть словечко на рыцарском языке.

«Дон-Кихот». Санчо Панса — Ю. Толубеев, Дон-Кихот — Н. Черкасов



Зимнего дворца. Но сначала им надо взять Сампсоньевский мост, занятый вооруженными юнкерами. Рабочие отряды едут на подводах. Одной из них правит старик возница. Его-то и играет Толубеев. Грузный, тяжелый, в парусиновом пальто и высоких кожаных сапогах, с угрюмым, расплывшимся лицом, этот ломовой извозчик как будто бы безучастен ко всему происходящему: приказали отвезти — он и везет. Когда подводы подъезжают к мосту, юнкера открывают огонь. Возница беспокойно натягивает вожжи, и подвода останавливается. Но рабочие требуют ехать дальше. «Гони, чего стоишь! Гони!»— кричат они.

Возница в замешательстве: он и понимает, что ехать надо, и в то же время в нем говорит чувство собственника. «Они же коней побьют»,—отвечает он сурово, как бы размышляя вслух и жалея лошадь, которая, наверное, кормила его многие годы. Но рабочие горят нетерпеливой жаждой боя. Промедление злит их. «Гони! Говорят тебе!»— раздаются повелительные крики. И тогда, еще мгновение поколебавшись и что-то вдруг решив, старик взмахивает вожжами, хлещет коня, и телега мчится на мост.

Здесь уже идет жаркая перестрелка. Один за другим падают атакующие. Рабочие, оставив телегу, бегут, пригибаясь, прячась за одинокий трамвайный вагон, вступая в рукопашные схватки с юнкерами. Особенно ожесточенная борьба завязывается у колеса разводящего механизма. Юнкера начали разводить мост, и его центральный пролет уже разошелся. Красногвардейцы бегут, перепрыгивая через образовавшийся провал, который продолжает неуклонно увеличиваться.

В эту-то минуту около колеса разводного механизма появляется возница. Могучий, тяжелый, он заключает юнкеров в свои широченные объятия богатыря и расшвыривает их, как щенков, в разные стороны. Он действует спокойно, но решительно. В нем прорвалось что-то большое, гневное, что таилось в груди, копилось многие годы. В нем есть сосредоточенная грозная страсть. Он забыл и про свою лошадь, и про пули, которые могут убить его самого. Это — пробудившаяся сила народная, частица того громадного стихийного шквала, который увлекают за собой сознательные бойцы революции, гвардейцы рабочего класса.

Featured Вознице удается разметать юнкеров и, ухватившись за ручку колеса поворотного



— Убили... Не видишь, дурак!

«День первый». Возница — Ю. Толубеев

механизма, он наваливается на нее всем своим громадным телом, напирает грудью и один, исполинской силой начинает сводить мост. Но тут пуля настигает его. Он выпускает ручку механизма и начинает оседать.

Подскочивший к нему молодой красногвардеец спрашивает: «Отец... Что с тобой?» «Убили... Не видишь, дурак!»— отвечает старик. Он не ругается. Он как будто даже жалеет паренька, не осознавшего еще, что бой идет не на жизнь, а на смерть.

Глубина актерского перевоплощения, слияние с образом у Толубеева таковы, что мы воочию видим, как жизнь словно вытекает из могучего тела возницы. Но ни гримасы боли, ни выражения отчаяния не появляется на его лице. Участие в народном деле дало ему силу умереть спокойно, как герою.

Прожив всего несколько минут на экране в образе безвестного возницы, Толубеев рассказал нам целую главу из истории народных низов, тысяч безымянных героев, которые отдали свои жизни за великое народное дело, сердцем почувствовав его правду, впервые оторвавшись от забот своего маленького существования, от своей подводы, кобыленки, мелких опасений и страхов...

Богатое человеческое содержание сумел раскрыть Толубеев и в небольшой роли порт-



— Получайте, сударь!

«Шинель». Петрович — Ю. Толубеев

ного Петровича из фильма «Шинель», созданного Алексеем Баталовым в 1959 году по повести Н. В. Гоголя. Строя образ в бытовой манере, артист вместе с тем выявляет и скрытую в нем подлинную поэзию.

Поначалу Толубеев показывает Петровича как будто бы погрязшим в нищете и пьянстве. Всклокоченный, сонный, сидит он на огромном портняжном столе и почесывается спиной о какую-то подпорку. Равнодушно смотрит он своим единственным глазом и на пришедшего к нему починить старую шинель Акакия Акакиевича. Но когда тот, во второй раз уже, приносит сукно на новую шинель, Петрович преображается. Что-то степенное, гордое, даже торжественное, почти артистическое появляется во всем его облике. Он не просто оглядывает заказчика, а созерцает его как художник, уже представляющий себе свое будущее творение.

С гордостью и даже какой-то укоризною по адресу нечуткого Акакия Акакиевича отказывается Петрович — Толубеев от ипредложенного ему по случаю субботы аванса, поясняя, что во время работы не пьет. Принимаясь же за труд, Петрович вдруг обнаруживает и энергию и воодушевление. Широким волевым жестом смахивает он со стола скопившуюся ветошь и так решительно врезается ножницами в сукно, что мы ощущаем: он будет не просто работать, а творить.

Влюбленность Петровича в дело своих рук чудесно раскрывается Толубеевым в эпизоде, когда его герой, зябко кутаясь в рваную одежонку, бежит по улице, чтобы хоть издали взглянуть на Акакия Акакиевича, идущего на работу в новой шинели. Есть что-то бесконечно трогательное и глубоко поэтическое в этом нищем, униженном, но в то же время не потерявшем трудовой гордости и достоинства человеке из народа. В фильме, в целом противоречивом, артист создает образ истинно гоголевский, предельно конкретный, жизненный и в высшей степени обобщенный, согретый большой любовью к ипростому труженику.

Кино и театр, сцена и экран — много лет отдает Толубеев творческие силы этим двум искусствам.

Выдающихся успехов добился артист в театре. За последние годы на сцене Академического театра драмы имени А. С. Пушкина он создал ряд образов, которые войдут в историю советского сценического искусства как самые крупные его победы. К ним относятся Бубнов («На дне» А. М. Горького), Вилли Ломен («Смерть коммивояжера» А. Миллера) и в особенности Вожак анархистов («Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского), за создание которого Толубеев был удостоен звания лауреата Ленинской премии.

Все более замечательных достижений добивается Толубеев и в кино, куда он принес самые драгоценные завоевания современного театрального творчества — мастерство актерского перевоплощения, богатейшую технику выявления жизни человеческого духа. Стремление Толубеева к большому поэтическому обобщению, его умение передать глубочайшее содержание душевного мира, интеллекта человека помогли ему создать порой даже в слабых кинофильмах реалистические образы, целую галерею динамических кинопортретов.

Мрачноодержимый Чуб; сдержанный, непроницаемо спокойный и в то же время внутренне напряженный, взвинченный Земцов; простодушный, восторженно боевитый Бугай; грубоватый и поэтичный, наивный и мудрый Санчо; азартный хапуга-городничий; буднично героический возница; обездоленный талантливый Петрович — все эти и другие толубеевские образы обогатили наши представления о людях и обществе, возбудили целый мир мыслей и чувств, подарили мгновения высокого эстетического наслаждения. Каждый из этих образов артист раскрыл с позиций боевого советского актерского искусства, с позиций социалистического реализма.

В свою очередь работа в кино много дала Толубееву как актеру театра, помогла ему в завоевании новых вершин сценического искусства.

Несомненно, что блистательное исполнение, например, роли Вилли Ломена, построенной по кинематографическому принципу, требующей мгновенных «переоросок» героя из настоящего в прошлое и обратно, из одного психологического состояния в прямо противоположное, было достигнуто Толубеевым не без опоры на тот богатейший опыт, который принесло ему кино.

Толубеев любит детальную, филигранную разработку роли. Он не мыслит игру «вообще». Именно психологические подробности, скрытые, подводные течения чувств и мыслей человека улавливаются и передаются им, как самым чутким инструментом. То, что для иных актеров является самым трудным в процессе лепки образа и его воплощения перед киноаппаратом, рождается у Толубеева в изумительном, неистощимом богатстве. Именно экран делает эти драгоценные подробности достоянием зрителя.

Игра Толубеева в кино, его наиболее крупные достижения еще раз подтверждают колоссальное значение актера для создания больших современных произведений экрана. В то же время мы видим, как обедняет себя киноискусство, когда недооценивает роли актера, использует его лишь «типажно».

Искусство актерского перевоплощения также насущно необходимо кино, как и театру. Произведения, наполненные глубоким гуманистическим содержанием, пронизанные мощной философской мыслью, раскрывающие человеческую душу, помогающие познать мир, общество и человека в их неразрывных, многосторонних связях, всегда создавались лишь с помощью больших актеров.

В наши дни, когда перед советскими художниками стоит задача показать красоту духовного мира строителей коммунизма, помочь формированию человека будущего, роль актера в кинематографии становится все более ответственной.

Кинотворчество лауреата Ленинской премии, народного артиста СССР Юрия Владимировича Толубеева — неоспоримое свидетельство того, что актер является в кино одним из краеугольных камней, без которого не может быть создано подлинно значительного реалистического произведения художественного экрана.

Вас. Захарченко

О людях, штурмующих небо

Так уж устроен мир: сегодня он невозможен без сенсаций. И человечество устроено так, чтобы радоваться и грустить, беспокоиться и снова успокаиваться в нашем большом и шумном мире.

Но, пожалуй, ничто так не взбудоражило человечество, как последнее событие, происшедшее на широкой автостраде, устремленной в Космос. Мы долго ездили по этой автостраде — ездили в основном в экипажах научной фантастики. Вероятно, не меньше полувека Марс, Луна, Венера, космические корабли не сходят со страниц самых любимых книг и журналов. Да разве возможно иначе? Дорога в Космос насыщена приключениями, преодолением препятствий, тайнами — кто же свернет с такой дороги?

И вот автострада в Космос открылась уже не для романтиков и фантастов, а для людей деловых, зачастую отвергающих фантастические романы, но творящих фантастику собственными руками.

Вслед за первым искусственным спутником Земли — серебряным шаром с длинными усами-антеннами, вслед за бессмертной собакой «Лайкой из созвездия Гончих Псов», вслед за летающими лабораториями, исследующими космические пространства и приносящими нам фотографии самого заповедного, в небо вышли первые космические корабли.

Совсем недавно мир облетела весть о новом триумфе советской науки: впервые в истории живые существа, подопытные собаки Белка и Стрелка благополучно вернулись из путешествия в Космос. Этот блистательно удавшийся эксперимент — важный этап в подготовке полета человека в космическое пространство.

Да, она уже началась, подлинная эра межпланетных путешествий. Ну, как нам не радоваться? Нам не солгали писатели-фантасты — ведь они давно это нам обещали. Нас не обманули ученые, инженеры и техники, рабочие и специалисты — они осуществили полет космического корабля. Закинув головы, восторженные жители планеты Земля горячо приветствовали плоды своего разума и своего труда.

Сегодня мы еще не в полной мере оценили то, что свершилось в этой области науки и техники, хотя чувствуем и понимаем значение происшедшего.

Недавно вместе с группой товарищей мне пришлось побывать в полупустынном, опаленном солнцем уголке Северной Африки. Городок в Тунисе назывался Эль-Джем. Некогда в нем торжествовала бурная жизнь — памятником этой жизни осталось гигантское сооружение — Колизей. По размерам своим он мог бы свободно соперничать со знаменитым римским Колизеем. Две тысячи лет тому назад были сложены эти глыбы обтесанного камня, вздымавшегося в небо зубчатой гребенкой. По форме своей это полуразрушенное, обглоданное ветрами, пропыленное временем сооружение напоминало гигантскую воронку, что-то вроде лунного кратера.

Отбрасывая длинные тени на буро-красную землю африканского континента, стоит этот памятник древнеримского процветания.

Прижимаясь к сорокаметровым стенам колонн, жили своей обычной жизнью африканские семьи. Возле красно-бурых стен царило оживление: здесь происходила маленькая крестьянская свадьба. Сидел жених в белом халате, неподвижный, словно шпагоглотатель. Но ведь так было положено по ритуалу: жених

должен быть чопорным и недоступным. Гремел маленький оркестр, состоящий из двух барабанов и пронзительной флейты. Флейта выводила мелодию, барабаны глухо поддерживали тяжелыми вздохами ее неустанный ритм. Возле жениха и оркестра толпились люди: приятели — ближе к жениху, любители потанцевать — ближе к оркестру.

Доктор Бен Милад, один из организаторов тунисского комитета «За свободу и мир», сопровождавший нас, протянул монету смуглому берберу и что-то сказал ему. Тот, высоко подняв монету над головой, громко, как тамада за столом, провозгласил:

— Монета доктора передается музыкантам, чтобы они играли во славу советских людей, запустивших спутник и космическую ракету! Они присутствуют здесь!

Это было так неожиданно, а оркестр грянул с таким энтузиазмом, что мы растерялись. Как же так?! Ведь мы-то лично не запускали спутника! Вся слава, адресованная советским людям, обрушилась на нас...

Я бросился к автомашине и торопливо достал последний нераздаренный сувенир «Спутник»— серебряный шарик с усиками-антеннами был укреплен на стеклянной подставке, опиравшейся на золотой шар нашей Земли.

И вот он оказался в руках у жениха. Крестьяне замерли, в глазах у них застыл восторг, а жених уже не напоминал своей позой шпагоглотателя: он вскочил от волнения и радости.

— Спутник! Спутник!— повторяли сотни голосов вслед за женихом.

Люди произносили это русское слово на дорогом нам языке и смотрели в жаркое небо Африки, уже потемневшее от вечерней синевы, с частой россыпью непривычно близких звезд.

Где-то там за упругой подушкой атмосферы высоко-высоко прорезал космическое пространство наш советский спутник.

А за нашей спиной, словно зубчатый памятник далекого прошлого, вонзал в небо острые свои края древний римский Колизей, в то время как перед моими глазами мелькал и мелькал серебряный круглый шарик с усиками-антеннами — символ нашего спутника.

Шарик этот переходил из рук в руки, как кусочек солнца, занесенный сюда из дорогой нашей Советской страны.

Времена и эпохи, проходя, оставляют за собой великие сооружения. Подернуты пылью, искромсаны временем контуры Колизея. Время не пощадило рабовладельческого общества, и оно развалилось, разрываемое внутренними противоречиями. И ничто не смогло сдержать его закономерного распада. Это время разрывает сегодня проржавевшие цепи капиталистического общества, рождая новое, светлое общество людей свободных и могущественных в своем труде и мысли.



Первые люди на Луне... Этот кадр снят на «лунном пейзаже», специально подысканном на Земле для съемки

Великий памятник воздвигает новое время советскому обществу, строящему коммунизм. Это общество уже уверенно поднялось над распадающимся капитализмом, это общество расковало веками сдерживаемые возможности человека и дало ему в руки такую власть, какая подняла его до высот олимпийских богов.

Рассказать о великом значении событий, происходящих на автостраде, устремленной в Космос,— почетная и ответственная задача нашего искусства. Будем говорить откровенно: эта задача далеко еще не выполнена. Она стоит перед писателями и художниками, перед деятелями сцены и кинематографии. Вот почему с обостренным интересом мы обращаемся сегодня к фильмам на подобные «разведочные» темы, которые пробивают путь в этом направлении развития искусства.

К числу таких работ я отношу в первую очередь документальные и научно-популярные фильмы, посвященные теме завоевания Космоса. Их вышло не очень много за последние

годы, но о них необходимо поговорить. Ведь эти картины обязаны помочь миллионам людей осмыслить и оценить значение происходящего.

По-разному можно оценить такие фильмы, как «Перед прыжком в Космос»*, «Четвероногие астронавты»**, «Автоматы в Космосе»***, «Земля — Луна»****. Бесспорно лишь одно: эти картины важны и своевременны.

В наши дни, когда наука становится все более сложной, разносторонней и всеохватывающей, трудно непосвященному человеку понять целый ряд процессов. Вот почему нужно всячески приветствовать проникновение принципов подлинно художественной популяризации научных знаний в литературу и кинематограф. Надо сказать, что эта сторона добросовестно разработана во всех перечисленных мною фильмах. Авторы сценариев, режиссеры и операторы вводят нас в мир сложных понятий, но мы входим в этот мир не как заезжие гости, неуверенно жмущиеся к стенам. Мы входим в него, понимая, куда ведет эта дорога и что происходит на ней сегодня.

Фильмы знакомят нас с длинной цепью понятий, из которых складывается сложный путь к звездам. Это хорошо осуществлено в картине «Перед прыжком в Космос», где анализируется воздействие пустоты на человека, где мы чувствуем подлинный драматизм, когда в барокамере летчик-экспериментатор поднимается на условную высоту в восемнадцать тысяч метров. Мы чувствуем всю сложность того, что предшествует полету в далекие пространства.

С этой точки зрения интересно показано обновление кислорода атмосферы с помощью водорослей. Очень своеобразно продемонстрированы труднейшие исследования влияния «перегрузки» на человека, когда в результате больших ускорений вес его увеличивается во много раз. Центрифуга, разгоняющая летчика, — это целое сложное сооружение, позволяющее в лабораторных условиях достигать значительных перегрузок. И, наконец, почти фантастически ясное представление о состоянии человека в условиях невесомости.

Глядя на эти кадры, на которых с помощью специальной кинокамеры сняты животные, длительное время находящиеся в свободном движении в ракете, плавающие в воздухе, словно в водной среде, и тут же на ваших глазах приспосабливающиеся к этому необычному состоянию, проникаешься уважением к нашей науке и технике, уже добившимся таких значительных результатов.

Но в этом фильме мне хочется отметить еще одну очень существенную сторону: то, что здесь передана подлинная взаимосвязь значения научного опыта с вопросами общественными.

Нет ничего удивительного в том, что на автостраде, устремленной в Космос, всегда находятся любители быть первыми. Недавно мне выпала удача ознакомиться с рядом писем, которые поступают со всех концов земного шара. Это не обычные письма — это послания людей, мечтающих отдать свою жизнь исследованию Космоса. Пишут дети, юноши, взрослые люди, участники Великой Отечественной войны, летчики и пионеры, ученые и спортсмены.

Вот одно из этих писем — оно принадлежит мальчику Найлу Мичисону из Шотландии:

«Дорогие русские! Я слышал, что вы делаете ракеты, чтобы полететь на Луну. Мне бы тоже хотелось поехать туда. Мне еще немного лет, но я уже очень силен в арифметике. Я думаю, к тому времени, когда ракета будет готова, я буду достаточно взрослым. Я пишу вам несколько арифметических действий, чтобы вы убедились в моих математических способностях:

$9^2=81$

$5\times64=320$».

Из далекого Перу пишет шестнадцатилетняя девушка Гладис Мерседес Флорес Передес:

«Я прошу оказать мне одну любезность, и, я уверена, вы согласитесь на это. Мне хотелось бы, чтобы вы забрали меня в один из чудесных спутников, которые вы сконструировали. Вы можете располагать мною при любых испытаниях. Даже если вы пошлете меня на Луну или Марс и прикажете остаться там на некоторое время — я готова. Жду вашего положительного ответа и уверена, что вы мне не откажете».

---

* Авторы сценария В. Капитановский, В. Шрейберг. Режиссер В. Моргенштерн. Оператор Г. Ляхович. «Моснаучфильм», 1960.

** Автор сценария П. Исаков. Режиссер Н. Тихонов. Оператор Н. Соколов. «Моснаучфильм», 1959.

*** Автор сценария Э. Двинский. Режиссер К. Домбровский. Оператор Д. Гасюк. «Моснаучфильм», 1958.

**** Авторы сценария С. Зенин, Ю. Каравкин. Режиссер К. Домбровский. Оператор Д. Гасюк. «Моснаучфильм», 1959.

Но особенно много таких писем приходит от советских людей. Вот, например, письмо тов. Нагнюка из Тбилиси:

«Я решил отправиться на Луну и пожертвовать своею жизнью на благо человечества и всеобщего мира. Я здоров и полон смелых замыслов. Кажется, я подхожу для путешествия на Луну в ракете. Не подумайте, что мои родители будут возражать. Жду вашего положительного ответа».

Сколько подобных писем приходит сейчас в научные учреждения Советского Союза! Какой верой в советскую науку должны обладать эти люди, чтобы так щедро предлагать в ее распоряжение свою жизнь!

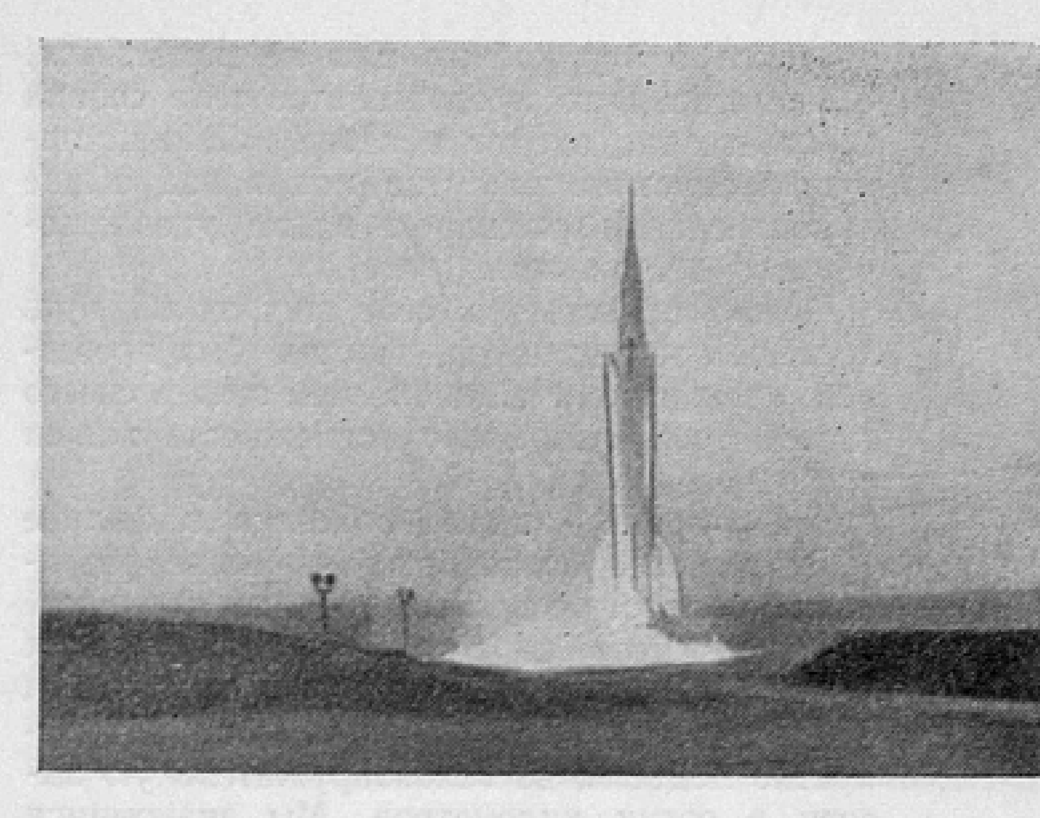
Однако предстоит еще титаническая работа, прежде чем человек посетит другие миры. Эта работа начинается с отправки живых существ в космическое пространство. Именно об этом и рассказывает нам научно-популярный фильм «Четвероногие астронавты».

Я вспоминаю, как два года назад на Всемирной выставке в Брюсселе тысячи людей приходили в советский павильон. Что влекло сюда до 200 тысяч человек в сутки? Я пытался разобраться в этой пестрой, разноречивой толпе, которая за несколько дней каблуками своими протаптывала до основания линолеум, устилавший пол павильона.

Юноши и девушки в спортивных куртках, с рюкзаками за плечами, благопристойные пожилые господа, спокойные глаза которых смотрят на мир через очки в золотой оправе, толпа детей, шумных и крикливых, как во всех странах мира, мужчины со смуглыми лицами в синих блузах и с тяжелыми руками — рабочие Шарлеруа, крестьянки Фландрии, студенты из Канады, американские ученые, немецкие туристы... Кто-кто только не побывал здесь!..

Люди шли и шли потрясенные. И, конечно, в первую очередь их внимание привлекали советские спутники. Они были свежей «сенсацией» в то время. Наперекор газетной пропаганде, в противовес всем представлениям, какие насаждались о нас, советских людях, на протяжении многих лет, спутники «голосовали за коммунизм». Если большевики имеют такое, то они должны иметь преимущество — и огромное преимущество перед другими народами. Преимущество не в манере одеваться, а на генеральных направлениях развития науки и промышленности страны.

Когда первый космический путешественник — собака Лайка взмыла в звездное небо, о ней заговорил весь мир. Лайка жила в своей космической кабине. Она ела желе из мясных косточек, автоматически подаваемое ей; она дышала искусственным воздухом, освежаемым с помощью кислорода — и вряд ли думала о том шуме, который она наделала в мире. А шум этот был грандиозен.



На автостраде в Космос. Путь открыт...

Те, кто понимал, какие трудности преодолело человечество, чтобы забросить живое существо в космическое пространство, терпеливо изучали все, на что в течение многих лет капиталисты грубо ставили клеймо «пропаганда». Те, кто тянулся к сенсации, ахали и визжали от восторга, видя в космическом полете Лайки романтику сбывшихся надежд. Те, кто ненавидел нас, подняли собачий лай о судьбе собаки. «Какая жестокость,— говорили они,— обрекать бедного щенка на гибель». Английские собачницы пытались даже организовать антисоветскую демонстрацию в защиту бедной собачки. Правда, об этой демонстрации газеты писали со смехом. Почти каждому было понятно значение этого гигантского опыта, так умело поставленного советской наукой.

Люди, пришедшие ознакомиться с космическим домиком Лайки, не были и не могли быть безразличными. Я вспоминаю, например, пожилую женщину. Она вела на поводке таксу — собачку «на гусеничном ходу». Старушка и такса дружно засеменили к спутнику № 2. Влекомая не знаю каким порывом, женщина подняла свое сокровище до уровня кабины Лайки и долго примеряла, влезет ли

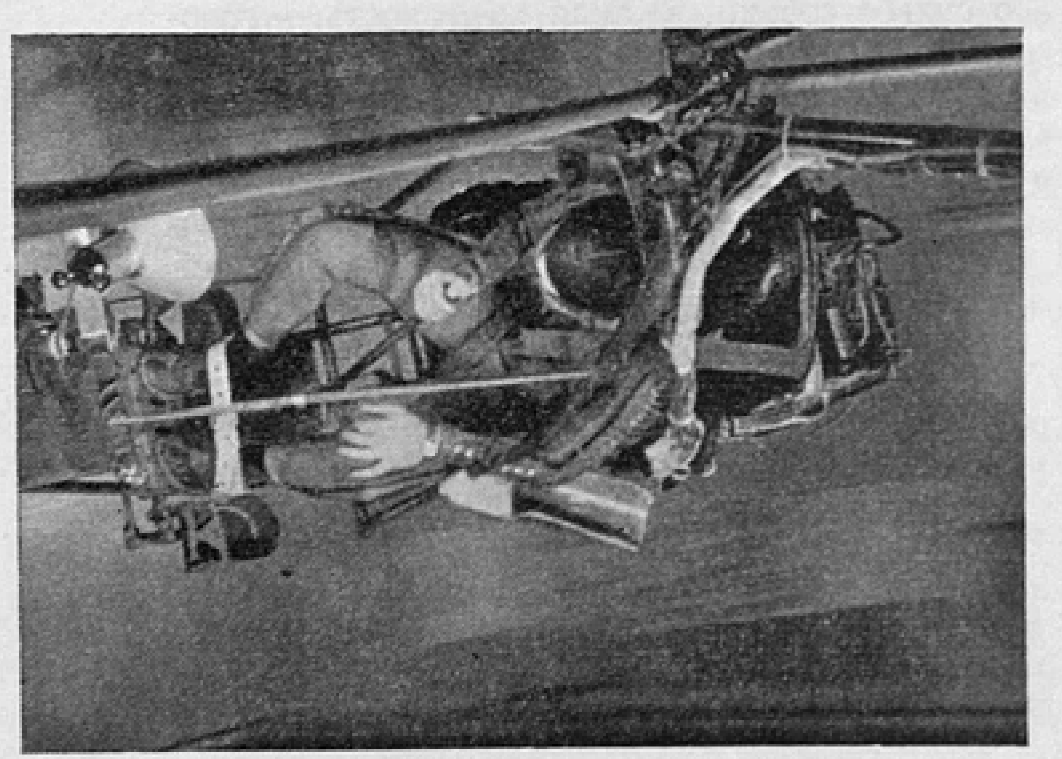
ее такса в эту кабину или не поместится. Убедившись, что продолговатое тело собаки действительно входит в кабину Лайки, старушка опустила таксу на пол и под общие рукоплескания отошла с видом удовлетворенного достоинства.

Можно представить себе гигантский путь космической медицины, который был преодолен, прежде чем Лайка биением сердца своего отрапортовала людям о возможности жизни в Космосе.

Эта сторона отлично показана в фильме «Четвероногие астронавты»: влияние разряженного пространства на птиц, на кроликов. Мы видим целое царство первых космических путешественников — маленьких, шустрых и бойких собак, совершивших уже неоднократно подъемы на головокружительную высоту в сотни километров. Мы знакомимся с «героем» фильма — собачкой Козявкой. Она поднималась на высоту до 450 километров, и ничего — весела, жизнерадостна!

Перед нами проходят кадры, показывающие кропотливую работу конструкторов и врачей, выявляющих возможные влияния ускорений, вибраций и перегрузок на первых четвероногих космических путешественников. Очень интересно устройство для возвращения космонавтов на Землю. Мало того что необходимо разработать сложное приспособление для парашютирования и даже для отстрела кабины от ракеты,— чрезвычайно важно приучить к необычному состоянию космического путешественника. Эти кадры наиболее удачны в фильме.

Тренировка космонавта на «перегрузку». Вес человека на центрифуге увеличивается в несколько раз. Выдержит ли?..



Мы видим в картине и людей. Это они где-то за сценой сенсационного эксперимента настойчиво постигают все тайны взаимоотношений Космоса с живым существом. Это они стремглав мчатся за белым конусом парашюта, туда, где должна упасть головка ракеты с четвероногими путешественниками в Космос, чтобы здесь же, на месте, произвести первые медицинские исследования здоровья подопытных собак.

Каждый день приносит нам новые сообщения о новых запусках ракет с четвероногими космонавтами. В свое время академик Павлов высоко оценил первого друга человека — собаку, позволившую раскрыть заповедные глубины знания. Собаке — величайшему помощнику медицины—был поставлен памятник. Придет время, и памятник будет поставлен в честь первых космонавтов — в честь Лайки, столько сделавшей для освоения космического пространства.

Еще об одном интереснейшем направлении развития космонавтики рассказывает нам фильм «Автоматы в Космосе». Авторы фильма ведут нас к пониманию того, что является сердцем современной ракеты — к ее управлению. От самолета—к автопилоту, созданному по идее К. Э. Циолковского. Автоматы управляют движением ракеты, включением ее ступеней. Автоматы выводят на орбиту искусственные спутники Земли, и, наконец, они же командуют межзвездной лабораторией, круг обязанностей которой вызывает всеобщее удивление: сфотографировать Луну, взять пробу межзвездного вещества, измерить магнитное поле за миллионы километров от Земли — и рассказать обо всем этом людям, находящимся на Земле у приборов. Разве это не чудо нашего времени?!

От автоматики зависит многое. Авторы фильма блестяще показывают, используя зарубежные кадры, как многие американские ракеты взрываются, не достигнув нужной орбиты. Неточность работы автоматики, плохая регулировка и недостаточно продуманная конструкция основных элементов — вот причины американских неудач, являющихся одновременно не только научными и техническими неудачами, но и неудачами той системы, которая не может организовать и взаимно увязать решения самых ответственных научно-технических проблем.

В сравнительно небольшом фильме авторам удалось на наглядном и живом сопоставлении показать принципиальную разницу двух систем — советской и американской,— сопоставлении на базе ракетной техники. Показ этот убедителен и красноречив. Следовало бы, пожалуй, избежать навязчивой джазовой музыки, которой сопровождаются кадры неудачного запуска американских ракет.

Кстати, несколько слов о музыке в документальных и научно-популярных фильмах. Нужно ли постоянное музыкальное сопровождение кадров, ставшее в наши дни традиционным? Мне думается, в этом нет прямой необходимости. Зачем, например, в фильме «Четвероногие астронавты» демонстрацию поведения птицы в барокамере сопровождать трагедийно звучащей музыкой? Передает эта музыка «переживания» птицы или формирует отношение зрителя, настраивая его на ложно-сентиментальный лад? Мне думается, эта музыка совершенно излишня, так же как и в случае с американским джазом, придающим несерьезный оттенок всему происходящему на экране.

Авторам фильмов не следует избегать более четкого раскрытия политического значения исторических событий в области науки и техники.

Наука не существует вне политики — мы это знаем давно. И может быть, было бы целесообразно именно эту сторону подчеркнуть в фильме, вместо того чтобы придавать ему гротесковый характер звучанием легкомысленной джазовой музыки.

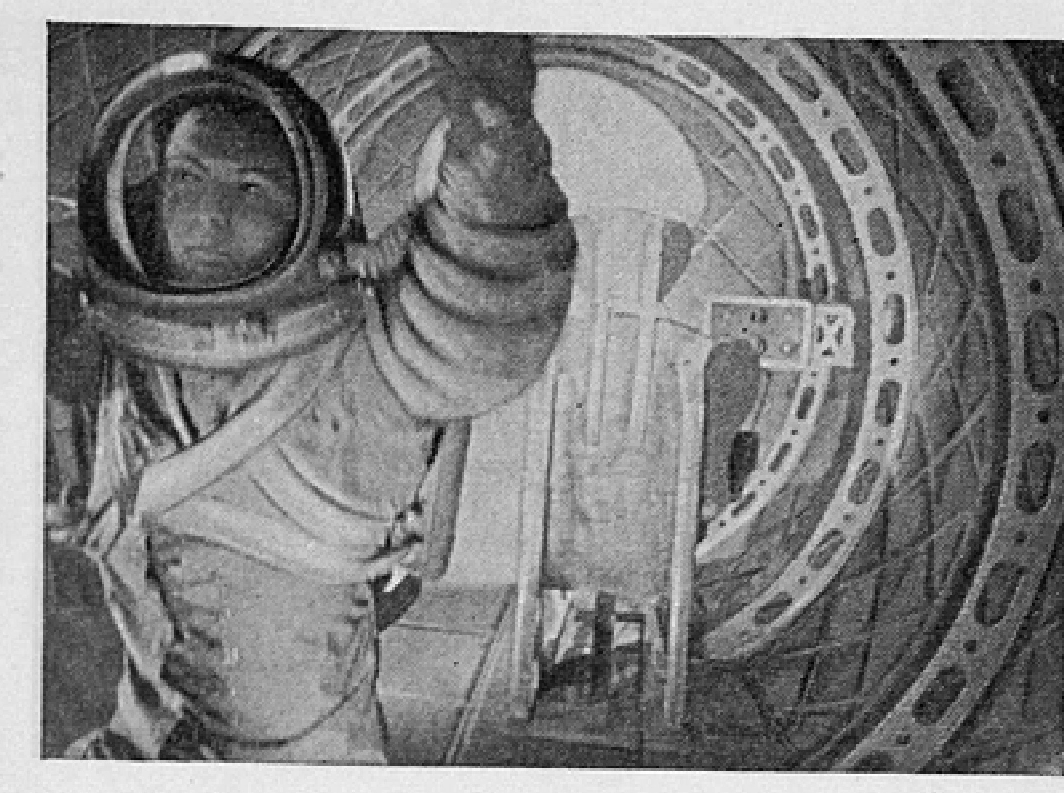
Кое-кто за рубежом пытается припугнуть человечество достижениями его разума, успехами советской науки. За рубежом находятся и клеветники, которые не прочь намекнуть, что, заглядывая в небо, советские люди якобы точат нож на своего ближнего.

Наши фильмы должны давать отпор подобной клевете.

Верно писала недавно одна французская прогрессивная газета:

«Это несравненное счастье для человеческого общества, что наиболее развитая наука находится в руках социалистических стран, в руках трудящихся, стоящих у власти. Она не может являться источником беспокойства за судьбы мира».

Я упоминаю об этом, чтобы призвать киноработников более активно пропагандировать правду о политическом смысле достижений нашей науки.



Так будет выглядеть пассажир космического корабля

Именно того же хотелось нам больше увидеть и в интересном фильме «Земля—Луна», поставленном режиссером К. Домбровским.

Авторы фильма показывают все трудности путей изучения Луны. Удивительное впечатление производят кадры, на которых первые астронавты продвигаются на фоне лунного пейзажа. Эти кадры были сделаны на Земле — был найден участок нашей планеты, очень напоминающий по своему характеру лунную поверхность. И поскольку все тела на Луне в шесть раз легче, чем на Земле, продвижение астронавтов, искусственно замедленное кинокамерой, дает нам полное представление об ощущениях человека в лунных условиях.

В наше время с помощью телескопов мы можем разглядеть ближайшую соседку Земли так, словно мы находимся от нее на расстоянии неизмеримо сокращенном. Кратеры и цирки, лунные моря и долины как бы зовут космонавтов к себе своей подкупающей близостью.

Фильм «Земля—Луна» бесспорно является прологом будущей картины, в которой человек впервые ступит на засыпанную космической пылью поверхность Луны.

Этот разговор о четырех фильмах, нужных и полезных, но еще не лишенных робости, слишком уж «традиционных» по своим приемам, мне хочется закончить следующим.

В свое время великий Маркс, взволнованный подвигом парижских коммунаров, на-



Прежде чем оторваться от Земли и полететь в Космос, человек должен пройти сложную подготовку. Уйти в небо не легко...

звал их «людьми, штурмующими небо». Эти слова жгут наше сознание ощущением преемственности, которая существует между нами и теми, кто многие годы мечтал о нашем времени.

«Люди, штурмующие небо»— не этими ли словами можно определить поколение советских людей, достигших сегодня космических высот!

Они прошли трудный и прекрасный путь, эти люди. Их биографии начались там, у пламенных истоков революции, они восприняли все лучшее, что было до них создано.

Циолковский рвался в небо мыслью. Глухой гений, он слышал в тесноте своего одиночества, словно оглохший Бетховен, нарастающие звуки симфонии будущего — шаги нашего времени. Он верил в нас, советских людей, он отдал в наши руки все, что имел, и все, о чем мечтал.

Что мог он сделать в темные дни царства российского?

Царское градоначальство и недалекий «цвет общества» смеялись над ним: мечтатель... лунатик... Тоже, замахивается на небеса! Учил бы лучше ребят физике и не совался туда, куда может проникнуть один только бог!

А он, упрямый, учил ребят не только физике, но и дерзанию.

Люди, штурмующие небо... Они должны были пройти большой и трудный путь. Путь мысли, способной поднять, преобразовать и укрепить то великое, что досталось нам в наследство от прошлого. Путь величайшего труда и напряжения, по которому должна была идти советская техника, промышленность, наука.

Люди, штурмующие небо, рождены революцией. Советская власть дала им все, чтобы обеспечить успех этого штурма.

Мне приходит на память еще одно событие, характеризующее наше отношение к этой великой теме.

Возвращаясь из своей исторической поездки в Америку, Никита Сергеевич Хрущев в своей речи перед жителями Владивостока говорил, что наука Америки, промышленность ее находятся на высоком уровне, но что для успеха в благородном деле исследования космического пространства американцам не хватает лишь одного... Советской власти!

Какие это правильные слова! И не напрасно, делясь своими волнениями с народом Советской страны, Никита Сергеевич говорил о чувствах, переполнявших его душу, в тот момент, когда американцы салютовали в его честь 21 артиллерийским залпом:

— Первый залп — за великого Маркса! Это он назвал людей свободы людьми, штурмующими небо!

Второй залп — за великого Ленина! Это он создал первое в мире Социалистическое государство, наметив пути нашего движения к коммунизму!

Третий залп — за советских людей! За рабочих, колхозников, ученых, инженеров и техников.

Это они — люди, штурмующие небо, руководимые партией коммунистов, сумели за бесконечно короткое время, в его историческом понимании, сделать то, что не по силам сегодня другим народам!..

Об этих людях, о трудовых подвигах их мы и обязаны рассказать народу.

Будучи в долгу перед народом, добившимся величайших успехов труда и мысли на поприще освоения Космоса, мы обязаны приложить все силы, чтобы показать трудный и прекрасный путь человечества на космической автостраде. И в этом деле искусство кино должно занять ведущее место.

Б. Ляпунов

И физика, и лирика

Блистательный штурм космоса, запуски спутников, полеты лунников удивительно отчетливо показали могущество человеческого разума. Атомная энергетика, реактивная авиация, подъемы ракет в верхние слои атмосферы, полупроводники, радиоэлектроника, новые синтетические материалы — даже столь краткий перечень убеждает: середина XX века явилась временем замечательных свершений в науке и технике.

Что же ждет нас впереди? Не только писатели-фантасты, но ученые и инженеры пишут как о реальном и сравнительно недалеком будущем о безмерном энергетическом могуществе человека, о путешествиях на Луну и планеты, станциях вне Земли, об авиации сверхвысоких скоростей, небывалом расцвете химии, биологии, медицины, об освоении глубин океана, о грандиозных проектах переделки природы...

Надо и в художественных образах воплотить завтрашний день научно-технического прогресса! Но если фантастическая беллетристика в последние годы переживает определенный подъем, то, к сожалению, того же нельзя сказать про фантастику в кино. Художественная кинематография проходит мимо богатейших россыпей тем и почти не использует те широкие возможности, которые открывают перед ней современная техника и наука. А ведь самое массовое из искусств может наиболее убедительно и наглядно воплотить в зрительных образах мир мечты, мир грядущего.

В советском кинематографе научная фантастика никогда не получала широкого развития. Среди фильмов раннего периода можно назвать «Аэлиту» по роману А. Толстого. Наиболее интересным фильмом среди фантастических картин 30-х годов является бесспорно «Космический рейс» режиссера В. Журавлева. Он привлекал внимание как смелая попытка заглянуть в будущее.

О работе над этим фильмом уже рассказывал в нашем журнале В. Журавлев (1958, № 11). Необходимо отметить, что по своему постановочно-техническому уровню его фильм не уступает «космическим» фильмам последних лет, за исключением отдельных деталей. Конечно, в успехе этого фильма большую роль сыграла консультация великого ученого К. Э. Циолковского. Несмотря на отсутствие острого сюжета, недостаточно разработанные образы героев, фильм смотрится с интересом и сейчас.

Говоря о послевоенной советской кинофантастике, по пальцам одной руки можно пересчитать фильмы, показывающие будущее науки, хотя бы и в отдельных его аспектах. К тому же весь этот скудный фонд никак нельзя отнести к числу удач нашего кинематографа даже при самом снисходительном к нему отношении.

Появились картины о покорителях морских глубин — «Тайна вечной ночи» и двухсерийная «Тайна двух океанов».

Этим двум фильмам присущи общие недостатки, прежде всего — отсутствие достоверного показа науки и техники, лишающее кинокартины убеждающего зрителей правдоподобия, отсутствие ярких образ-

ных решений. Не случайно оба эти кинопроизведения не оставили заметного следа в истории нашего киноискусства.

К сожалению, осталась незавершенной давняя попытка создать фильм о полете на Венеру — «Голубая звезда» (по сценарию С. Болотина и А. Толстого, режиссер А. Птушко). Эта работа была только начата. Сделанные тогда пробы показывают, что фильм обещал быть особенно интересным своей постановочно-технической стороной. Так, полет должен был происходить на ракете, снабженной солнечной энергетической установкой с фотоэлементами.

Эту оригинальную идею, выдвинутую в нашей стране, предполагалось зримо воплотить на экране.

Следует заметить, что для наших фантастических фильмов характерны отсутствие реалистической фактуры и примитивность постановки. На наших студиях не умеют достаточно правдоподобно воплотить на экране космические корабли и батисферы, морских животных, лунный пейзаж. В Луну, показанную в фильме «Человек с планеты Земля», никак нельзя поверить. Точно так же зритель не верит в резиновых кальмаров из фильма «Тайна вечной ночи». А ведь смогли же, например, чехословацкие кинематографисты в «Тайне острова Бэк-Кап» с удивительным мастерством показать необычную технику в представлении Жюля Верна. Ожившие гравюры — иллюстрации романов Ж. Верна—вызывают улыбку потому, что зрителя забавляет контраст между старой фантастикой и нашими сегодняшними машинами, но прием этот оригинален и не лишен убедительности.

...Итак, несколько фантастических художественных фильмов за пятнадцать послевоенных лет— не слишком ли это мало? К тому же тематически кинофантастика очень бедна — в ней затронуты всего две темы: о космических полетах и о путешествиях в глубины океана. А будни нашей науки необыкновенно содержательны и разнообразны — она выдвигает все новые и новые идеи, смелые проекты. Мы вступили в эпоху развернутого строительства коммунизма, и наука играет в нашем обществе первостепенную роль. И кому, как не нашим кинематографистам, попытаться воссоздать в зримых образах все величие советской науки, грядущие победы техники в нашей стране?

Слов нет, задача очень трудна. Но ведь даже и попытки решить ее сделали только немногие кинематографисты. Возможности кино возросли необычайно. Почему же и сейчас в немногочисленных фантастических фильмах встречаются грубые макеты, примитивные декорации, сплошь и рядом дают о себе знать досадные технические ошибки? Крайне бледны образы людей в этих фильмах, они настолько шаблонны, что совершенно не запоминаются и по существу являются манекенами. Ведь нет же ни одной игровой научно-фантастической картины, герои которой стали бы популярны.

Причины столь резкого отставания нашей кинофантастики кроются не только в робости постановщиков. Одна из них заключается в том, что крупные писатели сейчас не работают в жанре кинофантастики.

К созданию новых талантливых сценариев этого жанра надо привлечь литературную молодежь и признанных мастеров литературы.

При этом следует обратить самое серьезное внимание на развитие кинофантастики для детей и юношества.

Пусть в художественной кинофантастике наших дней найдут наши подростки, молодежь и все советские зрители и подлинную научность, и волнующую сердечность — все то, что может сделать этот важный жанр популярным, любимым.

●

Предлагаем вниманию читателей журнала «Искусство кино» научно-фантастический сценарий А. Беляева, обнаруженный в архиве писателя. Постановка фильма по этому сценарию намечалась в 1941 году на Одесской студии, но осуществлена не была.

Александр Романович Беляев—основоположник советской научной фантастики, один из крупнейших ее представителей. В его творчестве «физика» и «лирика» всегда дружили. Романы «Человек-амфибия», «Голова профессора Доуэля» и другие его произведения пользуются широкой известностью.

А. Беляев в последние годы жизни заинтересовался кинодраматургией. Его сценарий «Когда погаснет свет» был написан перед самой войной по маленькому рассказу того же автора «Анатомический жених» (1940). Однако если рассказ носил преимущественно юмористический характер, то в сценарии, содержащем элементы социального памфлета, развита тема трагической судьбы большого научного открытия в капиталистическом мире.

Думается, что знакомство с этим единственным кинопроизведением замечательного советского писателя-фантаста представит интерес для читателей.

А. Беляев

Когда погаснет свет

Сценарий художественного научно-фантастического фильма

Экран еще темен, но уже слышатся все усиливающиеся странные звуки «счетоводной симфонии»: сухое щелканье счетов, скрежет арифмометров, стук комптометров и пишущих машинок. Едва заметно вплетается музыкальная мелодия — лейтмотив «счетоводной симфонии».

На экране «появляется» контора «Грей и К°».

Узкая комната, тесно уставленная столами, за которыми работают счетоводы на счетах и арифмометрах, машинистки на пишущих машинках с огромными каретками, испещренными цифрами, комптометристы — стоя или сидя на высоких табуретках.

Вечер. Под потолком зажженные лампы. Оглушительный шум — щелканье, треск, скрежет.

В конце длинной комнаты, за стеклянной перегородкой на возвышении сидит, как статуя божества, олимпийски величественный главный бухгалтер. Он строго смотрит на служащих, всегда готовый обрушить на провинившихся смертных громы и молнии.

Конец рабочего дня. Всеобщая одурь.

Счетовод Джон Паркер — молодой человек, не лишенный приятности, небольшого роста, худощавый, нервный, надрывается над арифмометром.

Слева от него — миловидная машинистка-брюнетка. Справа — вторая машинистка, еще более миловидная, блондинка.

За нею — быкообразный детина с рыжими волосами, вертящий ручку арифмометра с такой свирепостью и ожесточением, словно он ломает кому-то кости.

Он — единственный, который еще сохранил некоторую бодрость. У остальных — донельзя усталые лица, вялые движения.

И больше всех устал Джон Паркер. Он с трудом поворачивает ручку арифмометра. Делает паузы, ошалело уставясь в пространство невидящими глазами.

Сердитый взгляд главного бухгалтера все чаще останавливается на нем, но Паркер не замечает.

Теперь, во время паузы, он смотрит на свою соседку слева. Но машинистка погружена в работу.

Паркер поворачивает голову к миловидной соседке справа. Устало улыбается ей. Но блондинка презрительно отворачивается от него и делает глазки быкообразному комптометристу.

Тот ухмыляется, подмигивает ей и еще с большим ожесточением накручивает ручку.

Паркер тяжело вздыхает. Вяло, словно при последнем издыхании, набирает цифры непослушным пальцем и поворачивает ручку арифмометра.

Цепенеет. Глаза заволакиваются.

Контора вдруг качается, как каюта корабля при сильной волне. Заволакивается туманом.

В тумане огромные цифры арифмометра. Цифры прыгают, валятся на бок, падают, разлетаются.

Среди цифр — улыбающиеся лица машинисток и еще каких-то девушек... Молодая мать с ребенком... Детские лица.

В «счетоводную симфонию» вплетается «симфония любви» со своим лейтмотивом...

Покрывая шум машин, раздается громоподобный голос главного бухгалтера.

Главбух. Господин Паркер! Чем вы заняты? Зеваете? Ворон считаете?

Видение исчезает. Паркер вздрагивает, как под ударом бича. Виновато, с остервенением работает из последних сил.

Машинистки бросают на него презрительные улыбки. Комптометрист ухмыляется.

После окрика начальника темп работы во всей конторе ускоряется. «Счетоводная симфония» достигает своего апогея, переходя в кошмарную какофонию.

Резкий звонок внезапно обрывает весь этот шум и грохот.

Служащие с облегчением вздыхают. Быстро накрывают машины чехлами. Убирают бумаги в ящики столов.

Один Паркер некоторое время в полном обалдении еще вертит ручку арифмометра, возбуждая насмешки сослуживцев.

Счетоводы говорят вполголоса — начальство еще не ушло.

Комптометрист покровительственно хлопает по плечу Паркера, отчего тот едва не валится на бок.

Комптометрист. Баста, Паркер!

Паркер. А? Что? Да-да... Благодарю вас.

Паркер мотает уставшей головой, приводит в порядок стол.

Комптометрист (*блондинке*). Нам, кажется, по пути? Позволите проводить?

Машинистка-блондинка (*многозначительно*). Да, нам, кажется, по пути.

Они уходят, тихо разговаривая и смеясь. На прощанье комптометрист бросает на Паркера победоносный взгляд.

Длинный, с прилизанными волосами молодой человек, одетый с претензией на шик, уходит с другой машинисткой—брюнеткой, болтая на ходу.

Счетовод. Детям опасно ходить одним. В большом городе они могут потеряться. Я провожу вас.

Уходят.

Паркер, вяло убирая стол, провожает парочки завистливым взором. Оглядывается. В конторе осталась только очень некрасивая и уже немолодая девушка-счетовод. Она улыбается ему и говорит:

Девушка-счетовод. А нам с вами по пути, господин Паркер?

Паркер. Да, кажется... Нет, госпожа Кук... Пока еще нет...

Он направляется к выходу.

Проходя мимо застекленного кабинета главбуха, явно робеет.

Главбух. Господин Паркер!

Паркер со страхом останавливается. Молча кланяется. Пытается улыбнуться, но улыбка не выходит.

Главбух. Должен предупредить вас, господин Паркер, что, если вы впредь будете так работать, нам придется расстаться. Контора — не богадельня.

Паркер. Я... простите... приложу все усилия...

Главбух уже погрузился в книги.

Паркер идет к двери. Возле самой двери его качнуло, и он ухватился за притолоку. Уходит.

Едва не сбив с ног выходящего Паркера, в контору вбегает молодой человек в шикарном костюме, с двумя вечными перьями, торчащими из кармана пиджака. В манере держаться — смесь юркости и апломба. На лице — казенная жизнерадостнейшая улыбка, долженствующая показывать его житейское преуспевание. Он стремительно направляется к главбуху.

При виде его на лице главбуха появляется такая же улыбка, обязательная при деловых разговорах.

За стеклянной перегородкой.

Журналист Битл. Добрый день, господин Трайн.

Главбух. Добрый вечер, господин Битл. Сделано?

Битл (*вынимает из кармана газету и кладет перед главбухом*). Все в порядке. Только что из машины. Вот объявление «Грей и К°»... Моя статья...

Главбух. Отлично. А рекламный рассказ о подтяжках «Идеал»?

Битл (*вынимает из кармана рукопись*). Прошу.

Главбух (*вынимает из бумажника пачку денег, спокойно отсчитывает и передает Битлу*). Это вам лично. На расходы.

Битл (*прячет деньги с быстротой фокусника*). К вашим услугам...

Главбух. Слушайте!

Битл вооружается блокнотом и вечным пером.

Главбух. Первое. Ваша газета должна повести кампанию против нашего конкурента...

Слова все тише. Экран меркнет.

Улица. Дом. Над входной дверью вывеска: «Грей и К°». Подтяжки «Идеал».

Из двери конторы на улицу выходит Паркер. Он еще пошатывается от усталости.

В шум уличного движения вплетается «счетоводная симфония». Паркер встряхивает головой.

Бредет по тротуару.

Останавливается возле большой витрины.

В витрине выставлены дамские блузки, белье, «живой манекен»—красивая девушка в модном платье. Она позирует.

Паркер проталкивается через толпу и жадно смотрит на витрину.

В толпе женщины — одинокие и под руку с мужчинами. Голоса.

Женщина (*мужчине*). Очаровательное платье! Последняя модель...

Мужчина (*с тоскливым видом*). М-м-м... да... Идем же, Мици! (*Тянет ее от витрины, она не двигается*).

Женщина. И совсем недорого.

Мужчина. Да... М-м-м... но... идем же, наконец!

Женщина. Милый! Ты ведь обещал! Ну зайдем, только посмотрим! (*Тащит его в магазин.*)

Паркер тоскливо наблюдает за ними. Парочка входит в магазин. Из магазина выходят мужчины и женщины, нагруженные пакетами. Их лица оживлены, радостны.

Паркер вздыхает и бредет дальше.

Витрина книжного магазина. Мимо.

Витрина автомобилей. Короткая остановка. Вздох. Мимо. Магазин под вывеской: «Все для молодоженов».

Большие витрины: мебели, хозяйственных принадлежностей, детских кроваток, детской мебели, игрушек.

Паркер оживает, впивается глазами в витрину. Вынимает записную книжку и что-то записывает.

Бредет дальше, оглядывается, возвращается, снова глядит как зачарованный, наконец, смотрит на ручные часы, с силой отрывается от витрины, быстро шагает.

Заглядывается на всех молодых хорошеньких женщин.

Вечереет. Вспыхивают огни.

Паркер проходит через городской сад.

На площадке ярко освещенная карусель. Длинное здание в плакатах и афишах, на которых изображены «знаменитые женщины и красавицы всех времен и народов», великаны, карлики, бородатые женщины, уроды.

Вдоль всего здания, наверху, надпись из светящихся букв: «Паноптикум Сантано».

У входа огромный негр в красном фраке с блестящими пуговицами с блюдце величиной зазывает публику.

Возле паноптикума толпа. Резкие звуки джаза сливаются с оркестрами танцевальных площадок и шарманками карусели. В глубине пары танцующих.

Паркер смотрит на них, оборачивается и спешит в темную аллею.

На скамье в кустах, защищающих от света фонарей, парочка. Молодой парень целует девушку.

Паркер видит, вздыхает, на минуту останавливается, идет дальше, снова останавливается...

Его лицо крупным планом. Глаза закрыты. Блаженная улыбка. Чмокает губами. Но тотчас лицо мрачнеет. Встряхнул головой, открыл глаза и зашагал еще быстрее.

Комната Паркера. У окна небольшой стол и стул. В углу — газовая плита, табуретка. Над плитой полка, на ней кофейник, кружка, сковородка. Рядом с плитой водопроводный кран.

В другом углу комнаты дамский туалетный столик с тремя зеркалами. На столике флаконы, пудреницы, вазочки для цветов, суповая миска, тарелка. Под столиком большая ваза, прикрытая газетой. На стене висит чепчик. Скрученный коврик прислонен к столику. Рядом картины в рамах, лампа с шелковым абажуром, прикрытые газетой. Дамские зонтики — летний и черный. Большая клетка для попугая без птицы.

В комнате темно. Входит Паркер и зажигает свет—лампочку под потолком, спускающуюся над столом.

Паркер осматривает комнату. Он в лирическом настроении.

Обходит комнату. Берет то одну, то другую вещь, вазочку, флакон. Нюхает духи сквозь закрытую пробку. Мечтательно улыбается. Напевает.

Слабо звучит мотив «симфонии любви».

При этом перед Паркером мелькают сцены—лица красивых машинисток, девушек, которых он встретил на улице, целующаяся в парке парочка...

Тряхнул головой. Подходит к полке, достает кофейник, наливает воду из крана. Замечтался.

Снова перед ним возникает хоровод девушек.

Вода переливается через верх кофейника, брызжет на пол. Образуется лужа.

Паркер приходит в себя. Вытирает пол носовым платком. Зажигает газ и ставит кофейник на газовую плиту.

Подходит к столу и начинает записывать что-то на бумаге и подсчитывать.

Крупным планом запись:

Двухспальная кровать—250 (магаз. «Все для молодоженов»).
Буфет—200.
Обеденный стол и 6 стульев—175.
Комбине—шелковое, цвета морской воды, размер?

Стук в дверь.

Паркер испуганно вскакивает и осматривает комнату. Спешно засовывает дамские зонты за зеркало.

Стук. Голос госпожи Грин: «Господин Паркер! Вы дома?»

Паркер схватывает с гвоздя чепчик, мнет в руках, прячет в карман, так, что из кармана торчат концы лент. Открывает дверь.

Входит владелица гостиницы госпожа Грин, некрасивая женщина лет сорока пяти, строгая и чопорная. В руке держит листок бумаги.

Неодобрительно осматривает комнату, еще не высохшее пятно от лужи на полу, склад вещей в углу. Брезгливо морщится.

Грин. Простите, господин Паркер, я не помешала?

Паркер. Нисколько, нисколько, пожалуйста.

Грин замечает концы лент, не засунутые в карман. Ядовитая усмешка.

Паркер поворачивается к ней боком и в смущении засовывает концы лент в карман.

Грин. Сегодня пятнадцатое, господин Паркер.

Паркер. Да, да, пожалуйста! Прошу вас!

Вынимает деньги, подает Грин, берет у нее расписку и кладет в карман. Пауза.

Грин. Вы, кажется, скоро покидаете мой «Приют для холостяков»?

Многозначительно окидывает комнату взглядом.

Грин. Собираетесь обзавестись семьей? Вы знаете, что я не сдаю комнат семейным?

Паркер. Да, да, но я не так...

Грин. Это ваше дело. Я считала нужным предупредить вас. Никаких женщин. С ними возня. И никаких детей. Я не переношу детского крика. У меня мигрень. Женитесь, если вам нравится это, но не здесь. (*Уходя.*) Всякий по-своему с ума сходит. (*Ушла.*)

Паркер вздыхает с облегчением. Вынимает чепчик, улыбается, бережно расправляет и, поискав место, кладет в вазу.

Садится за свои расчеты.

Снова стук в дверь.

Паркер. Войдите!

Входит Майкл Грот — старый человек атлетического сложения, бывший боксер. У него повреждена переносица и разорвано левое ухо. Одет как рабочий. Силен, но кроток, как ребенок. Способен только на короткую вспышку. Не блещет умом и знает это.

В руках у Майкла трость, к которой прикреплена хитроумная петля.

Майкл. Добрый вечер, старина!

Паркер. Здравствуйте, Майкл.

Майкл, неуклюже ступая своими слоновыми ногами, подходит к столу, за которым сидит Паркер, громко хлопает ладонью по столу и при этом кладет кредитку.

Майкл. Должок. Спасибо. Выручили.

Паркер. Разбогатели?

Майкл. Ого! (*Потряхивает тростью с петлей.*) Открыл золотую жилу! А вы все считаете? (*Шумно вздохнув.*) Если бы от этого можно было разбогатеть!

Паркер. Но и без счета не разбогатеешь, Майкл Грот.

Майкл. А что говорит счет?

Паркер. А счет говорит, что семейное счастье мне еще не по карману, Майкл. Не считая того, что я уже приобрел для семейного гнездышка (*показывает на вещи*), мне надо еще много, очень много. А квартира? Расходы на жену и детей? По моим заработкам я смогу жениться только через шестнадцать лет. Вот что говорит счет.

Майкл (*свистит*). Через шестнадцать лет?

Паркер. Да, через шестнадцать, когда пройдет молодость, пройдут лучшие годы. Семья — это деньги. Счастье — это деньги. Деньги, деньги, деньги!

Майкл (*в тон*). Деньги, деньги, деньги. (*Снова шумно вздыхает, переступает с ноги на ногу, не зная, что сказать.*) А... с невестой как?

Паркер. Хороших девушек много, но сам боюсь влюбиться. Влюбишься, а жениться нельзя. Что тогда?

Майкл. Ну, это не то... не так делается... Когда по-настоящему влюбитесь, ни на что не посмотрите. Когда я влюбился... давно это было... ни у меня, ни у нее ничего, кроме

здоровых рук, не было. Правда, и время тогда было другое.

Лицо Паркера крупным планом. Оно печально, затем мечтательно. Пока говорит Майкл, перед Паркером проносится картина с музыкальным сопровождением «симфонии любви».

Уютно обставленная комната. Жена с ребенком на руках. Паркер в удобном кресле. Возле него девочка. Он ласкает ее головку. На ковре мальчик играет в кубики...

Видение исчезает.

Паркер (*мечтательно и грустно*). Счастье, счастье!

Майкл (*вздыхая*). Деньги, деньги! (*Тихо и грустно напевает.*)

С неба звездочка упа-а-ла,
Звезд на небе стало ма-а-ло...

(*Взмахивает тростью.*) Нет, черт возьми! Это же никуда не годится! Молодой человек хочет жениться и не может! Деньги! Если нет денег, для такого дела надо раздобыть!

Паркер. Но где? Я так устаю от работы в конторе, что о каком-нибудь дополнительном заработке и думать не приходится. (*Короткое звучание «счетоводной симфонии».*) Конторский шум преследует меня до утра.

Майкл. Джон Паркер! Слушайте меня! Я говорил вам, что нашел золотую жилу. Я поделюсь с вами!

Паркер (*заинтересованный*). Спасибо, Майкл! Какая же это золотая жила?

Майкл. Собак ловить!

Паркер. Собак ловить?

Майкл. Да, собак. Бродячих, отставших, приставших, ну... и прочих. Собак на всех хватит!

Паркер. Что же с ними делать?

Майкл. Ого! Читали в газетах? «Пропала собачка левретка. Кличка Дэзи. Нашедшему будет выдано вознаграждение». Много таких объявлений. И за иную собачонку какая-нибудь сумасшедшая барынька сотню отвалит. А не удастся вернуть хозяину — собачье мясо на сосиски покупают, шкуру — скорняки. Самое подходящее для вас дело, Паркер! Вечером, после работы в конторе, вроде прогулки на свежем воздухе.

Паркер. Но я не умею ловить собак.

Майкл. Дело не хитрое. Первое — колбаса. (*Вынимает из кармана кусок колбасы.*) Как почует собака этот дух, ни одна не устоит, всякого хозяина оставит. А потом... я вот этакую петлю придумал. На тросточке. Видите? Иду с тросточкой. Вижу собаку. Приманиваю. (*Игра.*) Потом вот так. (*Показывает.*) Хлоп! И готово. И деньги в кармане. Потом на поводок (*вынимает из другого кармана поводок*) — и пошли! Я вас в один вечер обучу. Согласны?

Паркер. Право, не знаю. Еще попадешься.

Майкл. Для начала можете отставших, в самом деле затерявшихся ловить. «Пристала собака!» И ничего кроме благодарности. Ручаюсь, что на пять лет, если не на десять, свадьбу приблизите! Идемте со мной, я вам все покажу и расскажу.

Паркер (*нерешительно*). Идемте, пожалуй...

Длинный коридор «Приюта для холостяков». Паркер и Майкл Грот идут. Лицо Паркера взволнованно. Тихо звучит мелодия «счетоводной симфонии», переплетаясь с «симфонией любви».

Комната Майкла. Кровать, стол, табуретка. Над столом боксерские перчатки под усохшим лавровым венком. На стенах старые афиши и плакаты с портретами Майкла Грота, когда он был боксером.

Под столом — привязанные к ножкам стола — две собаки.

Майкл. Вот моя вчерашняя добыча. Поджидаю объявлений в газете.

Паркер. Как же госпожа Грин позволяет...

Майкл. Она собак любит, представьте себе. Которые воют, тех в сарае держу. (*Быстро надевает на голову кепку.*) Вот я и готов. Поехали! (*Паркер выходит без шляпы.*)

Улица. Паркер и Майкл удаляются.

Другая улица. Паркер один в толпе на тротуаре. В руке Паркера трость с петлей.

Он очень волнуется.

Видит даму с собачкой. Вынимает колбасу. Приближается к собачке. Опускает вниз руку с колбасой.

В это время дама поворачивается к Паркеру. Она очень красивая. Бросает на него ласкающий взгляд.

Паркер смущенно прячет колбасу в карман, уходит, замешавшись в толпе.

Плотный господин с собакой. Паркер ловчится поймать собаку, но она оказывается на поводке. Почуяв запах колбасы, задерживается. Господин тянет ее, кричит: «Цезарь!» и оборачивается.

В господине Паркер узнает главного бухгалтера конторы «Грей и К°».

Паркер панически ныряет в толпу.

Уголок сада. Паркер сидит на скамейке, опустив голову. Чертит палкой на песке. Проходят парочки.

Звучит «симфония любви».

Бредет старуха. За ней ковыляет дряхлая болонка.

Паркер бросает болонке кусок колбасы. Болонка останавливается. Нюхает, но не может есть — у нее намордник. Паркер хватает собачку. Та визжит.

Старуха оглядывается, кричит.

Старуха. Кадо! Кадошка! Ах! Боже мой! Что вы делаете с моей собачкой?

Паркер (*с собакой на руке, растерявшись*). Простите... я очень люблю собак...

Старуха. Но вы так грубо схватили ее! Вы хотели ее украсть! Держите его!

Собирается толпа.

Паркер, бросив собаку, бежит.

Крики из толпы:

— Держи! Держи вора!

Паркер убегает. Его преследует все увеличивающаяся толпа. Свистки полицейских. Они также присоединяются к погоне.

Паркер бежит, наталкивается на встречных прохожих. Выбегает на улицу, внося беспорядок в движение автомобилей.

Свистки, гудки, крики.

Обегая остановившийся автомобиль, Паркер заворачивает за угол. Видит парикмахерскую и влетает в нее.

Через некоторое время появляется толпа. Бежит мимо парикмахерской.

Парикмахерская. Все кресла заняты.

Окончив брить и стричь, парикмахер снимает полотенце с клиента и встряхивает. Клиент поднимается с кресла.

Влетает запыхавшийся Паркер. Вырывает из рук парикмахера полотенце, наматывает на шею и садится в кресло.

Парикмахер. Позвольте... Это полотенце было в употреблении... Я дам...

Паркер (*задыхаясь*). Ничего... сойдет... спешу... на поезд... По... побрейте меня...

Парикмахер. Но... вы гладко выбриты...

Паркер. Я бреюсь два раза в день... Пожалуйста, поскорей! (*В нетерпении хватает кисточку и намыливает все лицо.*)

В парикмахерскую вбегают полицейские и двое из толпы, бегло осматривают помещение и выбегают.

Паркер видит их отражение в зеркале, облегченно вздыхает.

В широкое окно видно, как мимо парикмахерской пробегает толпа.

Парикмахер (*окончив бритье*). Готово.

Паркер (*не поднимаясь с кресла и опасливо поглядывая на окно*). Теперь... пожалуйста, вымойте мне голову.

Парикмахер моет. Вымыл.

Паркер. Теперь... постригите меня.

Парикмахер. После мойки?

Паркер. Потом можно будет еще помыть. Спешу (*поперхнулся*), то есть я так привык... (*Смотрит в окно.*)

Парикмахер, наконец, снимает с Паркера простыню.

Паркер идет к выходу. Все еще опасливо поглядывает на окно.

Перед ним возникает, как белое видение, сказочно-прекрасная девушка в белом халате. У нее золотистые волосы и лучистый взгляд. Она приветливо улыбается ему.

Паркер как зачарованный смотрит на нее, забыв обо всем.

Лицо Паркера крупным планом. Мимическая игра: удивление, восхищение, восторг...

Мэг Моррис (*улыбается все шире, видя восхищение Паркера*). Не хотите ли сделать маникюр?

Паркер (*не понимает, не слышит. После паузы*). Как?

Мэг (*громче, как глухому*). Не хотите ли сделать маникюр?

Паркер. Ах да, да! Маникюр! Я никогда не делаю маникюр. Пожалуйста, прошу вас! (*Протягивает ей пальцы с таким видом, словно готов отдать их на отсечение.*) С величайшим удовольствием!

Паркер и Мэг садятся друг против друга за маленький столик с расположенными на нем инструментами и принадлежностями для маникюра.

Мэг (*ловко приступает к работе. Громко говорит*). Вы очень запустили свои ногти.

Паркер. Да, да... простите! Этого больше никогда не будет. Но почему вы так громко говорите?

Мэг. Потому что вы не ответили на мой вопрос, и я думала, что вы глухой.

Паркер. Нет, нет, я не глухой. Я только немножко... (*Горячо.*) Я готов делать маникюр... по пятьдесят раз в день, если только вы станете заботиться о моих ногтях.

Парикмахерская преображается. Лязганье ножниц превращается в щелканье соловьев, халаты парикмахеров — в кусты цветущей

белой сирени. Матовая лампа под потолком — в луну. Паркер и Мэг окружают кусты белой сирени. Мощно звучит «симфония любви».

Паркер (*мечтательно*). Как хорошо пахнут эти цветы сирени!

Мэг. В нашей парикмахерской всегда употребляют одеколон «Сирень».

При этих словах видение исчезает.

Мэг (*орудуя блестящими инструментами*). Вы, по-видимому, очень стремительный человек. Когда вы вбежали, я даже испугалась. Можно было подумать, что вас преследовала стая собак.

Паркер. Собак? Да, были и собаки. За мной гнались. Я подвергался большой опасности.

Мэг. Что же или кто был причиной этого?

Паркер. Вы!

Мэг (*на мгновение прекращает работу*). Я?

Паркер. Да, вы, хотя я еще не знал вас, когда бежал по улице. Дело в том, что за мной гнались из-за собаки, которая пристала ко мне... или я к ней... из-за вас... ради вас!

Мэг (*смеется*). Собака пристала из-за меня, вы пристали к собаке ради меня, хотя меня еще не знали... Ничего не понимаю! Вы говорите загадками. Если можно, объясните мне.

Паркер. Объяснить? Это не так легко... Я мечтал о вас, еще не зная вас. Ваш образ смутно снился мне во сне. Я хотел и боялся встретиться с вами прежде, чем...

Мэг. Простите, я кажется, обрезала вам палец. Сами виноваты! Говорите несуразное. Сейчас смажу йодом.

Паркер. Ничего, ничего! Пожалуйста, режьте! Режьте! А если хотите разгадать загадки, которые я вам загадал, то... то, быть может, в свободный день вы согласитесь... я был бы счастлив повидаться с вами в саду... Согласны?

Мэг. Согласна.

Парикмахерская превращается снова в цветущий сад. Белые кусты сирени танцуют, кружатся. Звучит «симфония любви».

Голос Паркера. Как ваше имя?

Голос Мэг. Маргарита Моррис. Короче — Мэг.

Голос Паркера. *Мэг! Мэгги! Мэг! Мэгги! Мэдж! Мэджи!*

Звучание «симфонии любви» достигает своего апогея.

Улица. Паркер спешит домой, не чувствуя под собой ног. На лице блаженная улыбка. Он на седьмом небе.

Беспрерывно звучит «симфония любви».

Он восклицает:

— *Мэг! Мэгги! Мэдж! Мэджи! Мэгги! Мэджи!..*

Победоносно смотрит на проходящих женщин.

— *Мэг лучше! Моя Мэгги лучше!*

Бедно одетая девочка продает цветы.

Паркер гладит ее по головке.

Паркер. Милый ребенок! Я возьму у тебя все цветы с корзиной! Для моей Мэг! Получай деньги!

Берет корзину с цветами и бежит дальше, повторяя: «*Мэг, Мэгги*».

Проходит через сад.

Видит маленькую собачку, которая мечется, — потеряла хозяина.

Паркер оглядывается. Безлюдно. Приманивает собачку колбасой и берет на руки. Бежит дальше.

Комната Майкла. Майкл, нагнувшись, кормит худую собаку. Стук, дверь открывается.

Входит Паркер. В левой руке собачка, в правой — корзина с цветами.

Майкл (*поднимаясь навстречу другу*). Поздравляю с удачей! Вы видите, дело несложное.

Паркер. Благодарю, Майкл. Такая удача... Я безумно счастлив! Ах, дорогой Грот, — мечта! Какие у нее глаза, какие волосы!

Майкл (*смотрит на собаку*). Глаза как глаза, а шерсть... Зачем это вы корзину цветов принесли?

Паркер. Для нее. Для моей Мэг, Мэгги, Мэдж!

Майкл. Это ее кличка? Цветы для собаки? Вы с ума сошли, Джон!

Паркер. Это вы с ума сошли, Майкл. Не для собаки, а для моего сокровища, моей Мэг, моей невесты! Да-да! Она будет моей невестой, моей женой! Какие глаза, нос, волосы... Ни у кого таких нет... Поставьте, пожалуйста, цветы в воду и накормите собачку. (*Спускает на пол собаку, отдает букет.*)

Майкл ищет, куда бы поставить цветы. Наливает воду в таз, кружку, тарелку, ведро. Кладет в них цветы.

Майкл. Значит, кончено, Джон? Нокаутирован? Положен на обе лопатки?

Паркер. Да, Майкл. Полный нокаут, от которого не могу прийти в себя. Я безмерно счастлив, Майкл! (*Бросается к нему*

и обнимает. Майкл освобождается от его объятий.)

Майкл. А ваши счеты и расчеты? Счастье — это деньги. Так, кажется, вы сами говорили?

Паркер. О, я готов рыть землю руками, схватить жизнь зубами за горло, но я достану денег! Я не могу ждать, Грот. Я пойду на работу! Только не собаки... Эту я как-то случайно поймал. Зато и меня едва не поймали. Суд, тюрьма... тогда все пропало! Надо искать другой заработок.

Майкл. Поищите. Может быть, на тротуаре валяется. (*Кормит собаку Паркера.*) А собачка ничего. Эту вы отведите к доктору Никольсу. Я дам адрес. Он делал объявление, что собаки ему нужны. Обещает хорошую плату.

Паркер. Да, да. Спасибо. Отнесу... Майкл, если бы вы ее видели! Ее глаза, ее волосы, ее...

«Симфония любви». Цветущая белая сирень. Среди цветов — лицо Мэг...

Приемная врача Никольса. На венских стульях и диванах сидят пациенты — старики и старухи.

Возле входной двери, за столиком, госпожа Вуд, домоправительница и кассирша врача Никольса. Ей лет пятьдесят. Крашеные черные волосы, вставные зубы. Злые глаза и фальшивая любезная улыбка.

Входят новые пациенты. Вуд записывает их и принимает деньги.

Вуд. Массовый гипноз — пять, индивидуальный — двадцать пять. Повторные визиты — половина.

Старик (*опирается на палку. Руки дрожат. Подходит к Вуд, спрашивает*). А какая разница, скажите, пожалуйста, между массовым и индивидуальным гипнозом?

Вуд. В смысле результатов — никакой. Дело в удобстве. При массовом гипнозе некоторые лица, одним словом, трудно поддающиеся внушению, не засыпают. Приходится оставаться на следующий сеанс... Вы на индивидуальный?

Старик (*в нерешительности*). Но... это поможет?

Вуд (*внушительно*). Посмотрите на меня. Мне семьдесят два года и три месяца. А кто даст мне больше пятидесяти? Я была совершенно дряхлая, седая старуха, и профессор Никольс омолодил меня.

Старик. Неужели даже волосы?..

Вуд. Даже волосы, представьте. Из благодарности я осталась у него работать. Безвозмездно... Вам индивидуальный?

Старик. Пожалуйста! (*Уплачивает деньги и садится. Соседке старухе.*) Вы тоже... омолодиться?

Старуха. Да. Я преподавательница музыки. В последнее время пальцы не слушаются меня (*с трудом шевелит пальцами*), и я теряю учеников. Про господина Никольса рассказывают настоящие чудеса.

Лысый старик. А по-моему, все это одно шарлатанство.

Старик. Зачем же вы пришли сюда?

Лысый старик. Утопающий хватается за соломинку.

Вторая старуха. Никакого шарлатанства. Профессор Никольс предупреждает, что наука не может вернуть молодости, но что внушение поднимает бодрость, жизненный тонус, жизнерадостность. И действительно. С тех пор как я стала посещать сеансы, чувствую себя превосходно. Ведь мы часто сами старим себя!

Вуд (*новому пациенту, сильному, крепкому рабочему с седой головой*). Индивидуальный — двадцать пять, массовый — пять.

Рабочий. На все двадцать пять! (*Платит, усаживается.*)

Старик. А вы сюда зачем, дружище? Такой геркулес!..

Рабочий (*шумно вздыхая*). Геркулесов с седой головой не берут на работу.

Лысый старик. В таком случае внушение надо делать не вам, а предпринимателям, чтобы они приняли вас на работу. (*Смеется.*)

К Вуд подходит новый пациент — третий старик.

Вуд. Кажется, повторный?

Третий старик. Да, да! Здравствуйте! Прошу вас. (*Кладет деньги.*) Двенадцать пятьдесят?

Вуд. Совершенно верно!

Третий старик идет к стулу. В это время Вуд, вместо того чтобы положить полученные деньги в кассу, быстро и незаметно прячет их в свою сумочку.

Дверь в кабинет открывается. В дверях врач Никольс в белом халате. Высокий, представительный, лет 35.

За ним, в белом халате, его ассистентка — Элис Юнг, тоже высокая, миловидная.

Несколько человек поднимаются и спешат в кабинет.

В то же время из другой двери выходит толпа пациентов — стариков и старух — после массового гипноза. Их лица радостны, возбуждены, движения не по годам бодры и быстры. Они проходят в переднюю со словами:

— Замечательно!

— Я чувствую себя великолепно!

— Право, на двадцать лет моложе стал!

Какой-то старичок галантно предлагает старушке руку, но она отказывается с любезной улыбкой...

Кабинет Никольса для индивидуального гипноза. Небольшая комната. Пол покрыт ковром. Гардины. Полумрак. Удобное мягкое кресло с откинутой спинкой. В кресле полулежит второй старик. Глаза его закрыты.

Перед ним Никольс. Рядом — Элис. Она делает ладонью легкие пассы на лбу пациента.

Никольс (*продолжая внушение*).... и вы будете чувствовать себя бодро... через неделю придете для повторного сеанса... а теперь слушайте: когда моя ассистентка сосчитает до десяти, вы проснетесь. (*К Элис. Тише.*) Начинайте, Элис!

Элис (*считает довольно быстро*). Раз... два... три...

Никольс (*быстро говорит ей*). Медленнее, Элис...

Элис. Четыре... пять...

Никольс. Еще медленнее. Я же говорил вам, что если пробуждение произойдет слишком быстро, у пациента появятся боли в лобной части мозга...

Элис (*очень медленно*). Шесть... семь... восемь... девять... десять.

Пациент просыпается. Встает.

Никольс. Ну, как вы себя чувствуете?

Второй старик. Отлично. Благодарю вас! Я давно уже не чувствовал себя таким бодрым. (*Берет палочку, которая лежала на подлокотнике кресла.*) Теперь мне и палочка не нужна. Откуда силы взялись! Еще раз благодарю вас. (*Кланяется и уходит, держа палку в руках.*)

Никольс (*в открытую дверь*). Кто еще?

Входит рабочий.

Рабочий. Извините, я уступил свою очередь... Как-то... боязно.

Никольс (*смотрит на его богатырское сложение*). Безработный?

Рабочий. Да.

Никольс. Я так и думал. (*Вынимает из бумажника деньги и дает рабочему.*) Возьмите деньги, которые вы уплатили за визит...

Рабочий. Но, господин профессор...

Никольс. Я не профессор, а только врач. Возьмите же деньги! Я догадываюсь, почему вы пришли ко мне. Купите на эти деньги лучше краски для волос. (*Сует ему деньги в руку.*) Быть может, это вам скорее поможет. Гипнозом не лечат социальные болезни. (*Добродушно.*) Ну, идите же, идите. (*Выпроваживает его. Обращается к Элис.*) Вот на сегодня и все. Устали?

Элис. Нисколько.

Никольс. А я, признаюсь, немножко устал. Прошлую ночь почти всю проработал.

Элис. Над чем?

Никольс (*медлит с ответом, закуривает папиросу*). Много будете знать, скоро состаритесь.

В дверь заглядывает Вуд.

Вуд. Пациенты все. Я буду гасить огни, господин Никольс.

Никольс. Пожалуйста. Да! Госпожа Вуд, приходящая прислуга уже ушла?

Вуд. Да.

Никольс. Я не успел сказать ей, чтобы она убрала в моей лаборатории. Будьте так любезны, госпожа Вуд, привести в порядок...

Вуд (*возмущенно пожимает плечами, но с неизменной улыбкой*). Но я не прислуга, господин Никольс.

Никольс. Простите, пожалуйста. Я только очень просил вас сделать одолжение, но если вы...

Вуд (*сердито*). Уберу! (*С шумом захлопывает дверь.*)

Пауза.

Элис. Она, кажется, недолюбливает вас.

Никольс. Глупа и самолюбива. Когда пришла ко мне несколько месяцев тому назад, была без гроша. Я пожалел ее. Дал ей место домоправительницы и кассирши. В сущности, синекура. Простите, я болтаю с вами, а вам, может быть, давно пора домой.

Элис. Я мешаю вам?

Никольс. Нет, нисколько, но...

Элис. Я не спешу. (*С некоторой грустью.*) Меня никто не ждет дома. (*Пауза.*) Господин Никольс, мне хотелось поговорить с вами, если вы не очень устали...

Никольс (*с некоторым удивлением и интересом*). Пожалуйста. О чем?

Элис (*смущаясь*). Я ваша ассистентка... Вы прекрасно могли бы обойтись без меня. Но закон требует, чтобы лечебные сеансы гипноза производились в присутствии по крайней мере двух врачей. Для вас я вынуж-

денный накладной расход, и только. Но... я хотела бы быть вам полезной... Вот вы сказали, что работали всю ночь... Вы чем-то занимаетесь. Что-то скрываете от меня. Я, конечно, не имею права спрашивать, чем именно. Но мне так хотелось бы чем-нибудь оправдать те деньги, которые вы платите мне за это глупое формальное ассистентство... Да, да, вы ведете какую-то научную работу. У вас есть лаборатория. Оттуда иногда доносится лай собак. Недавно я прочитала в газетах ваше объявление о том, что вы покупаете собак. Конечно, для опытов. Почему вы никогда не говорите мне о вашей работе? Вы не доверяете мне?

Н и к о л ь с (*любуясь ею*). Уважаемая и милая Элис Юнг! Вы обижаетесь на то, что я мало эксплуатирую вас?

Э л и с (*улыбаясь*). Хотя бы...

Н и к о л ь с (*качая головой*). Вы вполне отрабатываете деньги, которые получаете. Они невелики. Нагружать вас другой работой не собираюсь, а платить дополнительно не могу. Только и всего.

Э л и с. Ни о какой дополнительной плате не может быть и речи. Я интересуюсь научной работой и... (*Смущается, замолкает.*)

Н и к о л ь с (*в раздумье смотрит на нее, потом говорит*). Моя работа...

Дверь открывается. Входит журналист Битл.

Б и т л. Добрый вечер, господин Никольс! Здравствуйте, госпожа Юнг!

Никольс и Юнг с удивлением смотрят на него.

Б и т л. Извините за мое вторжение, которым я обязан любезности госпожи Вуд.

Н и к о л ь с. Что вам угодно?

Б и т л. Моя фамилия Битл. Журналист. Представитель газеты «Времена суток». Надеюсь быть вам полезным. Реклама необходима для процветания всякого дела...

Н и к о л ь с. Я не нуждаюсь в рекламе.

Б и т л. Есть реклама и реклама. Я мог бы написать очерк, рассказ. Привести несколько примеров чудесного омоложения при помощи гипноза кудесником нашего времени доктором Никольсом...

Никольс подходит к столу и нажимает кнопку звонка.

Входит Вуд, немного взволнованная, но улыбающаяся.

Н и к о л ь с. Госпожа Вуд! Вы имели любезность направить сюда без доклада...

В у д. Я не швейцар, господин Никольс...

Н и к о л ь с. ...сюда господина Билта...

Б и т л. Битл, Битл, господин Никольс, а не Билт...

Н и к о л ь с (*не слушая его, продолжает, обращаясь к Вуд*). Имейте же любезность и проводить его до выходной двери.

Вуд и Битл вспыхивают от гнева.

Б и т л. Ах вот как! Честь имею кланяться! До скорого свидания на страницах «Времена суток»! Не моя вина, если это свидание будет не особенно теплым!

Вуд и Битл уходят.

Н и к о л ь с. Разбойник пера! Не терплю этих негодяев. (*Подходит к стене и включает вентилятор.*) Фу! Проветрить комнату.

Э л и с. Может быть, не надо было так круто обходиться?

Н и к о л ь с. Э! Что он мне сделает! Кто читает их гнусную газету? Идемте в лабораторию, госпожа Элис.

Лаборатория Никольса. Небольшая комната, заставленная грубо сколоченными столами, клетками с собаками, аппаратурой. Самодельный циклотрон. Провода. На полке — банки, техническая посуда.

Никольс и Элис входят.

Н и к о л ь с. Вот моя священная обитель. Входя сюда, я отряхиваю прах с ног своих, прах всех житейских мелочей и неурядиц. Сеанс гипноза — это лишь необходимость. Надо же чем-нибудь жить. Опыты, аппаратура очень дорого стоят. Деньги! Деньги!

Никольс подходит к клеткам с собаками. Собаки радостно встречают его. Он гладит их сквозь прутья решетки, угощает, называет по имени: «Стелла», «Пик»...

Н и к о л ь с. Элис, обратите внимание на эту старушку Стеллу. Совершенно дряхлая собака, не правда ли?

Э л и с. Вы производите опыты омолаживания животных при помощи гипноза?

Н и к о л ь с (*смеется*). Угадали наполовину. Омолаживаю, но не гипнозом.

Э л и с. Ну вот видите, какая я глупая.

Н и к о л ь с. Почему? Ничуть не глупая. О подобных опытах мало кто знает.

Э л и с. Что же это за опыты?

Н и к о л ь с. Потенцирование, укрепление организма путем введения в него искусственных радиоэлементов. В теле человека создается постоянный очаг лучистой энергии, которая и поднимает все функции организма на высшую ступень.

Э л и с. И каковы результаты опытов?

Н и к о л ь с. Не плохие, а перспективы

изумительные. Пока я делаю опыты над животными, но скоро перейду и к опытам над людьми. Подумайте только! Потенцирование уничтожает усталость, укрепляет одряхлевший организм. Даже сон станет не нужен. Какие горизонты это открывает для повышения производительности труда, укрепления национальной обороны, для борьбы со старостью! Рабочие, солдаты, летчики, не знающие усталости, не нуждающиеся в сне! Великие люди, с новой энергией продолжающие свою деятельность политика, ученого, писателя!

Э л и с. Да, все это изумительно. И вы работаете один?

Н и к о л ь с. Увы, один. Я пытался привлечь к работе некоторых наших крупных ученых. Одни отнеслись с недоверием, другие пытались присвоить себе всю честь. Это бы еще не беда, но они хотели сделать потенцирование источником личного обогащения. На этом действительно можно нажить миллионы, потенцируя богатых людей. Но я хочу сделать потенцирование общим достоянием и не собираюсь брать патента. Потому-то я и не хочу ни с кем связываться, не хочу быть кому-нибудь обязанным.

Э л и с. Даже мне? В моей скромной помощи, которую я предлагаю?

Н и к о л ь с. Милая Элис, но зачем вам это? Мой путь — путь новатора, путь удач и неудач, путь борьбы, быть может, и жестокой. Зависть и тупость погубили не одного благодетеля человечества. Зачем же вам связывать свою судьбу с моей, вступать на этот тернистый путь? (*Сердечно.*) Элис!.. Я скрывал от вас эту сторону моей жизни потому, что... берегу вас, вашу жизнь!

Э л и с (*грустно*). И этим причиняете мне боль. Моя жизнь... Кому она нужна? Что она стоит? Неужели вы не понимаете, какое для меня было бы счастье отдать жизнь на дело, которое может облагодетельствовать человечество! И если бы я могла быть полезна вам... вам лично...

Н и к о л ь с (*смотрит на нее, колеблется*). Благодарю вас, Элис, но...

Э л и с (*горячо*). Но если я этого хочу? Если я прошу вас об этом?

Н и к о л ь с (*после паузы*). Хорошо! Пусть будет по-вашему! (*Подает ей руку, Элис радостно протягивает свою.*) Благодарю. Признаться, ваша помощь очень и очень облегчит мою работу. Но не обвиняйте же меня, если...

Э л и с. Что бы ни случилось, я не оставлю вас.

Угол сада. Вечер. Огни фонарей. Звуки музыки переплетаются с «симфонией любви».

Паркер в волнении ходит возле садовой скамьи. Ежеминутно смотрит на часы-браслет. Всматривается в лица проходящих женщин. Его лицо крупным планом. Мимическая игра. Напряженное ожидание, вспышка надежды, радости, разочарование, вновь ожидание... Показывается Мэг.

П а р к е р. Она! Мэг! Моя Мэгги, Мэджи!.. (*Спешит ей навстречу.*) Мощно звучит «симфония любви».

Дальнейшие кадры сменяются мягкими наплывами, как отрывки чудесного сна. В их показе есть что-то нереальное, словно сквозь розовую дымку.

Паркер идет по дорожке под руку с Мэг. Он на седьмом небе от счастья...

Паркер и Мэг перед паноптикумом Сантано.

У входа в паноптикум появляется его владелец, Сантано, в сером костюме, с сигарой в зубах. По внешности напоминает Наполеона III. Он рассеянно оглядывает толпу и скрывается в дверях паноптикума. Паркер, занятый своей Мэг, не замечает его.

П а р к е р. Зайдем, Мэг, в паноптикум.

М э г. Зайдем, Джон.

Паркер и Мэг в паноптикуме. Проходят перед стеклянными ящиками с восковыми фигурами «знаменитых красавиц мировой истории».

Паркер читает надписи.

П а р к е р. Прекрасная Елена... Моя Мэг лучше. Аспазия... Моей Мэгги в подметки не годится... Клеопатра...

М э г. Со змейкой! Какой ужас... Как живая. Правда? Как живая! Даже грудь дышит.

П а р к е р. Да, изумительно сделано. Прекрасная Елена... Но ты прекраснее всех, и ты дивная, моя Мэг, Мэгги, Мэджи, моя Клеопатра, Елена, Аспазия, моя крошка...

Паркер и Мэг на каруселях, в лодке, запряженной лебедями. Музыка.

Паркер и Мэг в той же лодке с лебедями в облаках.

П а р к е р. Я не на земле, я на небе! Я на седьмом небе, моя Мэг, Мэгги...

Танцевальная площадка. Паркер и Мэг танцуют в толпе.

Но пары исчезают. Все исчезает. Остается только Паркер, танцующий с Мэг в розовом тумане.

Паркер ведет Мэг в темную аллею, Мэг слабо упирается.

Небольшая борьба: он — в темноту, она — к свету.

Паркер. Ну, умоляю тебя! Пойдем! Пойдем туда!

Мэг. Зачем же туда? Лучше на танцевальную площадку. В аллее темно.

Паркер. Зачем же на танцевальную? Мы уже танцевали. Пойдем, умоляю тебя, посидим там минуточку... (*Показывает на скамью, на которой парень целовал когда-то девушку.*)

Мэг сдается. Идут.

Мэг и Паркер сидят на скамейке и целуются. Звучит «симфония любви». На длительном поцелуе — музыкальное фермато. Все покрывается розовым туманом.

Склады. Тяжелые двери. Огромные замкù. Будка сторожа. Ночь. Лунный свет то пробивается сквозь облака, то меркнет. «Счетоводная симфония» чередуется с «симфонией любви».

Паркер сидит на ящике возле будки. Перед ним собачка, которую он нашел в саду.

Паркер дает ей кусочки колбасы и разговаривает с ней.

Паркер. Ешь, Мордашка, ешь! Нашел я тебя в счастливый день, дружище, и никому тебя не продам... Ешь! Нам с тобой ночь не спать — чужое добро сторожим, деньги зарабатываем. Ешь!

«Счетоводная симфония» громче.

Паркер. Устал... В голове еще конторский шум... Спать как хочется. А еще целая ночь впереди... (*Глаза прикрываются, голова свисает на грудь. Встряхивает головой. «Симфония любви». Мэг в ореоле. Паркер резко поднимает голову, открывает глаза.*) Мэг! Мэгги! Мэдж!.. Вот и буду так твердить до утра, чтобы не уснуть... Мэг! Мэгги! Для тебя! Помоги мне не спать, Мэг! (*Встает, ходит с собачкой. Снова садится. «Счетоводная симфония». Склоняет голову на грудь. Вскакивает. Садится. Смотрит на луну. Пальцами раскрывает веки, чтобы они не слипались*). Мэг, Мэг, Мэг... (*Снова засыпает. Сладко похрапывает. Собака ворчит, лает. Но Паркер продолжает спать, прислонившись к будке.*)

Входит человек в кепке, ударяет Паркера по плечу. Паркер вскакивает и обалдело смотрит на него.

Человек в кепке. Так-то вы сторожите? Спите?

Паркер. Я... *Мэг*... Ничуть!

Человек в кепке. Ничуть! Храпели, как лошадь. Можете уходить. Таких сторожей нам не нужно.

Паркер. Простите... Но... (*Безнадежно машет рукой.*) Идем, Мордашка! Нас выгнали. И ты тоже! Хоть бы залаяла!

Комната Майкла.

Паркер с газетой в руках. Возле него Мордашка. Майкл со своей тростью. Они стоят друг против друга и возбужденно разговаривают.

Майкл. Но вы сломаете себе шею, сумасшедший!

Паркер. Пусть — один конец.

Майкл. Калекой станете.

Паркер. Мэг чудесная девушка. Она так любит меня, и если даже я стану калекой, уродом, не бросит. Другого выхода нет. Я не могу больше ждать, Майкл. Что еще мне остается? Пробовал вечерами перевозить мебель на тележке — выгнали. Говорят — слабосилен, быстро устаю. Пробовал ночным сторожем служить, снова выгнали. Уснул, утомленный работой в конторе. Никуда не годен. А тут и силы не надо. Одно из двух: либо сразу разобьюсь, либо буду хорошо зарабатывать и всего за каких-нибудь полчаса в вечер.

Майкл (*сердито машет арканом на палке*). Идите! Ломайте себе шею, руки и ноги, несчастный влюбленный!

Паркер. Благодарю за доброе пожелание, Майкл! Идем, Мордашка, ломать себе шею! (*Выбегает с собакой.*)

Майкл (*бросается к двери, кричит вслед*). Паркер! Джон Паркер!.. Убежал как бешеный. Вот это любовь! Жаль парня! (*Со вздохом.*) Деньги, деньги! Кто вас выдумал?..

Арена цирка. Публики нет. Полусвет. На трапециях упражняются акробаты — женщина и мужчина. С резким, как крик чайки, гиканьем они перепрыгивают с одной трапеции на другую.

Униформисты подкатывают к манежу пушку. Ими распоряжается Шмит, пожилой мужчина в пиджачном костюме.

В углу арены пугливо жмутся пришедшие по газетным объявлениям молодые люди. У многих истощенные лица. Впереди Паркер. Он волнуется не меньше других, но бодрится.

Шмит (*говорит с иностранным акцентом. К акробатам*). Эй! Два—Альби—два! Очистить манеж!

Артисты соскакивают с трапеции, спускаются по канату и отходят за барьер. Униформисты натягивают над манежем сетку.

Шмит (*к толпе молодых людей*). Вы все

пришли сюда по газетному объявлению? Очень хорошо. Никакого риска и никакой выучки. Только немножко смелость. Человек-снаряд— лежи себе в пушке, как пуль. Пушка стреляет, человек-снаряд падает в сетку. И все. Взвесились на весах? Все? Очень хорошо. Кто желает первый?

Паркер (*выходит*). Я!

Шмит. Очень хорошо. Идите к пушке.

Паркер идет. Игра. Его одолевает страх. Дрожащими губами шепчет: «Мэг! Мэгги!»

Дуло наклоняют. Засовывают Паркера в дуло.

Его испуганное лицо крупным планом. Перед тем как скрыться в дуле, тихо восклицает: «Мэг!» — скрывается.

Дуло поднимают вверх. Часть униформистов бежит на противоположную сторону манежа, куда должен упасть «человек-снаряд».

Выстрел, огонь, дым.

Паркер вылетает из пушки, описывает дугу над манежем.

Перелет. Паркер падает на самый край сетки, сетка подбрасывает его, после чего он падает на руки подхвативших его униформистов.

Они ставят его на манеж, но он падает.

Толпа кандидатов на роль человека-ядра быстро тает.

Шмит (*спешит к лежащему Паркеру, приподнимает, осматривает его*). Совершенно ничего. Все в порядке. Только испуг. Воды!

Паркеру дают воды. Он встает. Болезненно улыбается.

Шмит (*хлопает его по плечу*). Очень хорошо. Небольшой перелет. Дуло низко поднято. Сейчас будет лучше. Идите к пушке.

Паркер (*слабо говорит, ощупывая себя*). Может быть... позволите отдохнуть... я...

Шмит. Просто вы есть трус. Трус негоден. Следующий.

К Шмиту подходит один из артистов в пальто и цилиндре.

Артист. Я вам говорил, господин Шмит, что из этого ничего не выйдет. Взяли бы из своих...

Шмит (*сердито*). Я знаю, что делаю. Свои дорого, а этих я... Следующий!

Из толпы выходит истощенный юноша.

Шмит (*юноше*). Вы тоже негоден. Очень слабый. Следующий!

Паркер (*пошатываясь, проходит за ложи, отвязывает собаку.*) Пойдем, Мордашка! (*Выходит.*)

Стена возле цирка. Паркер сидит на ящике. Рядом собака. Он ощупывает себя и говорит собаке:

— Опять не вышло, Мордашка! Майкл прав. Придется снова взяться за собак. Тюрьма так тюрьма. Мэг не бросит. Поймет, ведь это все для нее... Что же с тобой делать, Мордашка? Ты уж извини, но придется отвести тебя к доктору Никольсу. Ради Мэг я готов продать не только друга, но и самого себя... (*С трудом встает.*) Идем, Мордашка!

Медленно идет, ведя собаку на поводу, сгибается, хватаясь за живот.

Снова лаборатория Никольса. Возле клеток с собаками — Никольс и Элис.

Никольс (*показывает Элис клетку с собакой*). Вот полюбуйтесь, Элис, на известную уже вам старушку Стеллу.

Элис (*смотрит на живую, веселую, бодрую собаку*). Но эта другая собака, господин Никольс. Та едва стояла на ногах, а эта весела и жива, как здоровый щенок.

Никольс. И тем не менее, это та же собака! Стелла! (*Собака весело лает и прыгает. Никольс ласкает ее.*) Ведь это ты, старушка Стелла? Ты помолодела, не правда ли?

Элис. Изумительно!

Никольс (*Элис*). Вот что делает потенцирование, Элис!

Элис. Вы сделали величайшее открытие! Вы...

Никольс. Еще не совсем сделал, но близок к этому. Опыты над животными считаю законченными. Можно переходить к опытам над людьми.

Элис. Господин Никольс! Можно вас просить об одном одолжении?

Никольс. А именно?

Элис. Я хочу быть первым человеком, над которым вы произведете опыт потенцирования.

Никольс. Благодарю за это предложение. Но это невозможно.

Элис. Но почему? Риск? Для такого дела не жалко рисковать и жизнью.

Никольс. Если бы опыт угрожал жизни, я не решился бы произвести его над человеком, кто бы он ни был. Нет, мой опыт не угрожает жизни. В этом я уверен. Но могут быть побочные последствия. Всего не предусмотришь.

Элис. Тем более...

Никольс. Но ведь вы же моя помощница, Элис! Мне трудно будет обойтись без вас, если с вами что-либо случится.

Элис. Благодарю вас за вашу заботу обо мне. Но если бы вы знали, как мне хочется быть вам полезной... в вашей работе.

Никольс. Довольно обмениваться взаимными любезностями, Элис! Именно потому, что вы...

Дверь лаборатории открывается. Выглядывает госпожа Вуд с неизменной улыбкой, но злыми глазами.

Вуд. Проф.... Господин Никольс! К вам опять пришел собачник.

Никольс. Тот... старый боксер? Майкл Грот?

Вуд. Нет, господин Никольс, другой, молодой. Незнакомый.

Никольс (*несколько разочарованно*). Другой? Молодой? Ну, все равно. Проводите его, пожалуйста, сюда.

Вуд пожимает плечами, кивает головой и уходит.

Элис. Так вы решительно отказываете в моей просьбе?

Никольс (*смеясь*). Однако я не знал, что вы такая упрямая.

Элис (*смущаясь*). Это не упрямство...

Никольс. А что же?

Элис смущается еще больше, краснеет.

Входит Паркер с собакой.

Паркер. Здравствуйте. Вы господин... доктор Никольс?

Никольс. Да.

Паркер. Очень приятно. Я привел вам собачку. Готов продать ее. Но только с условием, если вы не будете мучить и резать ее для ваших опытов. Это мой друг, и только крайняя необходимость...

Никольс. Вашему четвероногому другу ничего не угрожает.

Паркер. Тем лучше.

Никольс. Мне не нужны собаки.

Лицо Паркера вытягивается. Он вынимает из кармана газету.

Паркер (*протягивает газету*). Но я не ошибся... это вы делали объявление в газете?

Никольс. Газете уже несколько дней. Тогда мне нужны были собаки, теперь нет. Вы опоздали.

Паркер (*огорченный*). В таком случае, извините! (*Собаке.*) Нам с тобой опять не повезло, Мордашка. На этот раз наказан поделом за то, что хотел продать своего лучшего друга. Идем, Мордашка! (*Направляется к двери.*)

Никольс. Подождите, господин... собачник!

Паркер (*поворачивается к Никольсу*). Паркер. Джон Паркер. К вашим услугам.

Никольс. Господин Паркер, а не хотите ли вы сами подвергнуться опыту?

Паркер. Я? Опыту? Откровенно говоря, нет. Я уже подвергался всяческим опытам и с неизменно неудачным исходом.

Никольс (*улыбаясь*). На этот раз, быть может, исход будет удачный.

Паркер. Нет уж...

Никольс. Притом вы получите хорошее вознаграждение.

Паркер. Со мной удачных случаев не бывает. (*Подумав.*) А в чем состоит опыт? Он не угрожает жизни?

Никольс. Ни в малейшей степени.

Элис. Я сама готова хоть сейчас подвергнуться этому опыту.

Никольс. Вы безработный, господин Паркер?

Паркер. Нет. Я счетовод фирмы «Грей и К°». Подтяжки «Идеал». Получаю сто пятьдесят...

Никольс. Так вот, господин Паркер. Если вы согласитесь подвергнуть себя опыту, то получите сумму, равную вашему шестимесячному окладу.

Паркер (*перед ним мелькает лицо Мэг. Он шепчет*). Мэг, Мэгги (*Громко.*) А в чем состоит опыт?

Никольс. Вы примете порошок, подвергнетесь кое-каким манипуляциям. Ничего неприятного. И если опыт удастся — а я уверен в этом, — ваши физические и умственные силы поднимутся в необычайной степени. Вы не будете чувствовать усталости, по всей вероятности, вам не нужен будет и сон. Вы сможете без всякого вреда для здоровья иметь дополнительный заработок, поступить на ночную работу. В состоянии будете работать за двоих, за троих.

Паркер (*слушал Никольса со все возрастающим вниманием*). За троих! (*Перед ним мелькает лицо Мэг. Девушка как будто поощряет его — «решайся»!*) Такой опыт вполне устраивает меня. И если все это верно, я согласен, господин Никольс.

Никольс. Отлично! Присядьте на этот табурет. Госпожа Юнг, приготовьте радиоактивный кобальт и приенцин тройной... Аппарат Гейгера — Мюллера...

Паркер. Сейчас? Уже?

Никольс. Зачем же откладывать? Примите эти порошки, запейте водой. Так...

Госпожа Юнг, приставьте аппарат Гейгера—Мюллера к груди господина Паркера.

Элис выполняет указания. Паркер волнуется. Шепчет, как заклинания: «Мэг! Мэгги! Мэдж! Мэджи!». Пауза.

Слышно сухое, все учащающееся щелканье аппаратов.

Н и к о л ь с. Отлично! Искусственные элементы насыщают организм. Переместите аппарат к ладоням. (*Щелканье.*) Есть! К ногам! (*Через некоторое время слышится щелканье.*) Великолепно! Организм насыщен.

Э л и с. Но удержатся ли радиоэлементы?

Н и к о л ь с. Думаю, что да. Приставьте аппарат к голове. (*Элис выполняет. Слышно частое, равномерное щелканье.*) Вот видите? Вот слышите? Щелканье равномерно и не убывает. Как вы себя чувствуете, господин Паркер?

П а р к е р. Пока, как всегда, только волнуюсь немножко... Впрочем, нет, не как всегда. Я чувствую, как сила вливается в меня. Голова свежа, словно после хорошего сна... Давно уже у меня не было такой свежей головы. И в теле... какая-то необычайная легкость...

Лицо Паркера словно посвежело, помолодело, глаза заблестели, в них появилась необычайная для него энергия. Паркер сжимает кулаки, расправляет руки, улыбается, встает.

П а р к е р. Господин Никольс! Я чувствую, как сила переливается в моих жилах! Мне хочется танцевать, прыгать! Я словно стал другим человеком.

Н и к о л ь с (*с улыбкой удовлетворения смотрит то на Паркера, то на восхищенную Элис*). Очень рад! Очень рад, господин Паркер. Опыт удался! И прекрасно удался. Вот вам еще вознаграждение. (*Вынимает из кармана бумажник, подсчитывает и дает Паркеру деньги.*) Пересчитайте. Правильно?

П а р к е р (*берет деньги, не считая и не веря своему счастью*). Господин Никольс! Вы сделали меня счастливейшим человеком!

Н и к о л ь с. В этом заключалась цель опыта, господин Паркер. Сделать счастливейшими тысячи, миллионы людей. В добрый час! Прошу вас в первое время являться ко мне каждые пять дней. Надо проверить результаты опыта. Это в ваших же интересах.

П а р к е р. Все, что вы потребуете, господин Никольс! Спасибо! Идем, Мордашка! Наконец-то и на нашей улице праздник!

На другой день.

Контора «Грей и К°». Конец рабочего дня. Обычный шум и треск, но без музыкального сопровождения «счетоводной симфонии». Все служащие утомлены до предела.

Только один Паркер свеж и бодр. Ни малейшего признака утомления. Он с веселым видом энергично вертит ручку арифмометра, быстро записывает, снова вертит.

Темп его работы вызывает удивление окружающих.

Г л а в б у х (*хмурится, глядя на уставшего комптометриста, который явно снижает темп работы. С одобрительной улыбкой переводит взгляд на Паркера. Громко и грозно обращается к комптометристу*). Господин Бер! О чем вы думаете? (*Комптометрист начинает быстро выстукивать цифры на комптометре.*)

Г л а в б у х (*Паркеру*). А вы, господин Паркер, сегодня отлично работаете. Если так будете продолжать, можете рассчитывать на прибавку. Мы умеем ценить прилежание.

Паркер расцветает от неожиданной похвалы, кивает головой и продолжает работать еще быстрее.

Машинистки уже заискивающе улыбаются ему. Но он отвечает им холодным взглядом— теперь-де вы мне не нужны!

Звонок. Конец занятий. Счетоводы убирают работу. Лишь Паркер продолжает крутить ручку арифмометра, пока контора не пустеет. Уходит и главбух. Тишина.

Паркер поднимается, расправляет руки, делает гимнастику, напевает песню. Силы распирают его.

Комната Майкла.

Вбегает Паркер. Он неузнаваем. Бодр, весел, жизнерадостен.

П а р к е р. Победа, победа, победа! Где вы пропадали? Я еще вчера заходил к вам, хотел похвалиться успехом (*Вынимает пачку денег и показывает Майклу.*) Видали?

М а й к л. Где-то когда-то видел нечто подобное... И даже пачки потолще. Когда срывал лавры боксера. Но Черный Джим переломал мне кости, и с тех пор, увы... Поздравляю, Джон Паркер, «человек-снаряд». Я, признаться, ожидал увидеть вас на костылях.

П а р к е р. Я был недалек от этого, Майкл, но деньги я заработал не в цирке. (*Хлопает по пачке денег.*) Тут на полгнездышка хватит! (*Прячет деньги.*) Но это не все, Майкл...

Майкл. Уж не связались ли вы с бандитами ради прекрасных глаз Мэг?

Паркер. Нет, Майкл, нет! Со мной такое случилось... (*Вертится.*) Все расскажу. Сейчас спешу. Иду наниматься на ночную работу.

Майкл. На ночную работу? Вы?..

Паркер. Да, я, мой друг! Завтра утром сделаю вам подробный доклад. Покойной ночи!

Паркер убегает, пританцовывая.

Майкл (*качает головой*). Словно подменили человека! Уж не спятил ли он с ума?

Контора в полуподвальном помещении. Стол. На столе кипы мануфактуры, сантиметр, счетоводные книги. За столом мастер — лысый человек в жилете, с очками на носу. Он считает на счетах. Входит Паркер.

Паркер. Добрый вечер!

Мастер (*бросает взгляд поверх очков*). Сейчас! (*Щелкает на счетах, записывает итог, снимает очки.*) Здравствуйте. Наниматься пришли?

Паркер. Да.

Мастер (*критически осматривает Паркера*). Боюсь, что вам не подойдет. Работа у нас горячая. Шальная работа, а вы какой-то щуплый. Скиснете на втором часе.

Паркер. Попробуйте. Не скисну.

Мастер. Попробовать можно. Идем!

Подвал. Низкие своды. Станки для механической кройки. Лампа под потолком. Рабочие — дюжие парни — работают.

Мастер (*подводит Паркера к пустующему станку и объясняет*). Вот, работа нехитрая, но требует внимания и расторопности. (*Кладет кусок материи в машину, пускает ее. Отбрасывает выкроенную часть на стол направо, обрезки налево.*) Понятно?

Паркер. Понятно! (*Делает работу самостоятельно.*) Справлюсь!

Мастер (*с усмешкой*). Ну, ну! Действуйте! (*Уходит.*)

Стенные часы показывают одиннадцать.

Рабочие наблюдают за Паркером, перебрасываются шутками.

Первый (*Паркеру*). Валяй, валяй! Что через пару часов наваляешь?

Второй. Все мы попадались на эту удочку. Как будто и просто, а к утру и ноги не потянешь.

Третий. Сдаст непременно! Кишка тонка. В чем душа держится?

Паркер, не обращая внимания на слова товарищей, работает усердно, хотя и медленней других: он еще не освоился с приемами.

На часах — час ночи.

Паркер работает уже с такой же скоростью, как и другие. Куча обрезков с одной стороны и готовых выкроек с другой. Кучи увеличились, но они еще меньше, чем у других рабочих.

Первый рабочий. Ишь ты, как старается новичок!

Четвертый. Из кожи лезет!

Третий (*уверенно*). Выдохнется!

На часах три.

У Паркера кучи обрезков и выкроек выше, чем у других. Работает быстрее товарищей, которые значительно снизили темпы,— устали.

Второй. Смотри ты, какой задорный! Обгоняет нас!

Первый. Самолюбивый. Из последних сил выбивается.

Второй. Бейся не бейся, а скиснешь!

На часах пять.

У Паркера груды вдвое выше, чем у остальных. У всех рабочих сонные, истомленные лица, вялые движения. Они делают большие паузы.

Паркер совершенно свеж, весел и возбужден. Работает с необычайной быстротой.

Рабочие с недоумением, завистью и недружелюбием смотрят на него и на огромные груды на его столе.

Четвертый. О, чтоб его!

Третий. Ну и ловкач!

Первый. Удивительные вещи!

Второй. Откуда он взялся? На вид ведь щелчком убьешь, а подите! Всех обскакал.

Входит мастер и с изумлением смотрит на груды выкроек и обрезков, за которыми Паркер едва виден.

Мастер. Вот это да! Эй вы, новичок! (*Из груды выглядывает радостно-возбужденное лицо Паркера.*) Как ваша фамилия? Где вы работали раньше? (*Покровительственно кладет ему руку на плечо.*) Молодец! Идем к хозяину. Он уже пришел. Не ожидал! (*Обнимая его за плечи, ведет в контору, перед дверью оборачивается к рабочим.*) Эх вы! Видали, как надо работать? (*Уходит с Паркером.*)

Рабочие хмурятся, ворчат.

Уголок сада. На скамье, где они сидели раньше, Паркер и Мэг.

Паркер (*держит Мэг за руку*). Понимаешь, Мэг, днем в конторе «Грей и К°», а ночью...

Мэг. Милый, но ты можешь переутомиться!

Паркер. В том-то и дело, что нет! Понимаешь, теперь я совершенно не чувствую усталости.

Мэг. И тебе не хочется спать?

Паркер. Совершенно. На часок-другой протянусь на кровати, но могу обойтись и без этого.

Мэг. Удивительно! Этот Никольс настоящий кудесник!

Паркер. Не правда ли? Я теперь работаю без устали день и ночь. И за это Никольс еще заплатил мне деньги. Милая Мэг! Теперь я много зарабатываю, и нам не долго придется ждать. Я уже подыскал хорошенькую квартирку. Три комнаты с кухней и ванной. А теперь пойдем побродим по магазинам...

Внутренность магазина «Все для молодоженов».

Паркер и Мэг, нагруженные покупками. Паркер сияет. Они проходят, разглядывая вещи.

Отдел подвенечных платьев.

Паркер в совершенном обалдении от счастья сидит в кресле рядом с Мэг. «Живой манекен» в подвенечном платье бледно-зеленого цвета, с фатой и флёрдоранжем, проходит перед ними.

Продавщица (*указывает на живой манекен*). Я очень рекомендую вам это подвенечное платье. Самая последняя модель. Крик моды.

Мэг. А цена какая?

Продавщица. Шестьсот.

У Паркера лицо несколько вытягивается.

Мэг. Дороговато.

Продавщица. Но обратите внимание на материал. Это платье должно изумительно идти к вам!

Перед Паркером видение: Мэг в этом подвенечном платье.

Паркер (*тряхнув головой, оживленно*). Возьмем, Мэг!

Мастерская механической кройки в подвале.

На часах шесть утра.

Рабочие, уставшие, хмурые, злые.

Паркер, чем-то расстроенный, работает медленнее обычного, с перерывами и паузами.

Первый рабочий. Доработался! (*Злобно Паркеру.*) Почему же ты сбавил скорость?

Второй. Услужил!

Третий. Этого надо было ожидать.

Четвертый. Выскочка! Из-за тебя хозяин удвоил норму! Ни себе, ни другим!

Звонок. Работа кончается.

Разозленные рабочие уходят, бросая на Паркера недружелюбные взгляды, и о чем-то разговаривают.

Улица возле мастерской.

Хмурое, туманное утро.

Рабочие окружают Паркера.

Первый (*кладет на плечо Паркеру тяжелую руку*). Вот тебе наш сказ: уходи, откуда пришел, по добру по здорову, а не уйдешь...

Лица и позы рабочих угрожающие.

Паркер (*испуган, освобождается от руки рабочего*). Простите... я уйду... я не ожидал... не думал... мне хотелось заработать побольше.

Второй. И заработал!

Паркер (*вконец огорченный*). У меня невеста... Мэг... Мэгги. Я хотел поскорее на ней жениться...

Лица рабочих проясняются. Некоторые из них грустно улыбаются. Слышится чей-то сочувствующий смешок.

Паркер быстро уходит, сливаясь с туманом.

Рабочие стоят молча. Смущены.

Четвертый. Вот какое дело!

Третий. Жениться парень хотел, то-то из кожи лез!

Второй. Деньги, деньги!

Первый. Проклятая жизнь...

У Майкла Грота. Ранние сумерки.

Грот сидит на табурете, опустив голову.

Паркер ходит в волнении по комнате.

Паркер. Понимаете, Майкл? Едва не побили!

Майкл. Да, жизнь — кошка. И кровожадная кошка. Играет с нами, как с мышами. То приласкает, то вдруг когти выпустит.

Паркер. Но я не сдамся, Майкл! Ведь я могу работать за троих. (*Выбрасывает руки.*) Я им покажу! Ну, спокойной ночи! Пожелайте успеха на новой работе! (*Убегает.*)

Майкл. Жаль парня! (*Философски.*) Жизнь — кошка, и кровожадная кошка!

Цех завода. Конвейер, еще неподвижный. Рабочие занимают свои места. Говорят.

Первый рабочий (*второму*). Слыхал? Говорят, опять будет снижение расценок.

Второй. И конвейер, говорят, будет пущен быстрее.

Третий. Это еще посмотрим. Если все будем работать, как работали...

Четвертый. Ясно! Все как один!.. А где Марк?

Первый. Говорят, уволили.

Четвертый. Скверно. Как бы на его место не подослали какого-нибудь ловкача.

Входит Паркер и занимает пустующее место Марка.

Паркер. Здравствуйте, товарищи!

Рабочие смотрят на него подозрительно. Молча кивают головами. Все на местах у конвейера.

Звонок. Конвейер медленно двинулся. Движение ускоряется, пока не доходит до определенной быстроты.

Паркер внимательно и усердно выполняет свою работу.

Рабочие опасливо следят за ним — насколько это позволяет работа на конвейере.

Вначале Паркер едва справляется. Это успокаивает рабочих (новичок!). И они углубляются в работу.

Скоро Паркер овладевает несложной манипуляцией. Уже опережает других и, выполнив свою работу, ожидает остальных.

Незаметно сзади него появляется мастер. Он наблюдает за работой. Потом говорит:

Мастер. А я что доказывал? А вы что говорили? «Нельзя быстрей!» Вот вам и нельзя! Новичок быстрее вас справляется с работой! (*Кричит.*) Пустить конвейер быстрее!

Лица рабочих мрачнеют.

Конвейер движется быстрее.

Конец смены. Рабочие утомлены до предела. Лишь Паркер свеж, как в начале работы.

Звонок. Конвейер замедляет ход. Останавливается.

Рабочие уже с нескрываемой злобой смотрят на Паркера и о чем-то сговариваются.

За воротами завода. Рассвет. Поле, склады.

Паркер быстро идет. За ним толпа рабочих.

Первый (*нагоняет Паркера, хватает его за шиворот и трясет*). Чтоб твоей ноги не было на заводе! Провокатор паршивый!

Другие рабочие толкают Паркера. Он падает, поднимается, вырывается и бежит с необычайной быстротой.

Его преследуют криками и улюлюканьем.

Комната Майкла. Раннее утро. Майкл кормит собак, в том числе и Мордашку.

Паркер (*вбегая*). Все кончено, Майкл!

Майкл (*осматривает своего друга, замечает синяк на лице, разорванный ворот*). Били?

Паркер. Били... И наверно убили бы, если бы я не убежал. Меня приняли за провокатора... За хозяйского ставленника. Я не могу работать с другими. Остается только контора Грея. Но и там уже на меня косятся сослуживцы, после того как главный бухгалтер дал мне прибавку.

Майкл. А вы не вылезайте вперед. Работайте, как другие.

Паркер. Не могу, Майкл. Это как-то само собой выходит. Понимаете, энергия прямо-таки распирает меня. А когда подумаю о Мэг, а я о ней все время думаю, то не могу удержаться... Какая неудача! А мы уже подвенечное платье купили.

Майкл. История! (*Задумывается.*)

Паркер. Что делать, Майкл?

Майкл. Что делать? Не мастер я думать, Джон. Голова у меня не так устроена... Видно, в самом деле нельзя вам работать с другими. Надо найти такую работу, чтобы вы были один. Вроде ночного сторожа. Теперь-то вы не уснете... Постойте-ка. Есть и получше ночного сторожа. Сейчас я нашел работенку в ночном ресторане «Сан Ремо». Выгружаю продукты, складываю тару.

Паркер. А собаки?

Майкл. Ликвидирую. Это последние. Под полицейский протокол попал. Но не обо мне речь. Так вот, в ресторане «Сан Ремо» требуется человек. Из склада продукты в кухню подавать, вина в буфет. Как раз для вас. Чем скорее будете поворачиваться, тем больше ценить вас будут, и никому поперек дороги не встанете.

Паркер (*бросается к Майклу и крепко жмет ему руки*). Майкл Грот! Милая грот-мачта! Вы возвращаете меня к жизни!

Майкл. Ого, какое крепкое рукопожатие! Да у вас-таки силенок прибавилось. Силы много, а девать ее некуда...

Ярко освещенная большая кухня ресторана «Сан Ремо».

Величественный шеф-повар, повара, поварята. В стене окно, через которое подаются готовые блюда. Изредка официанты забегают на кухню. Кипит работа. Шипят на плитах сковородки. Стучат ножи. Поварята бегают как угорелые, помогая старшим. Лишних разговоров нет. Слышатся только короткие приказания и ответы.

Паркер выносит из низенькой двери подвала несколько ощипанных кур и три бутылки вина. Ставит на стол. Паркер весел и оживлен.

Из двери во двор входит Майкл с ящиком на спине. Кидает ящик возле стола.

М а й к л. Вот я и пошабашил. (*Паркеру.*) А вы как?

П а р к е р. Спасибо, дружище! Все идет отлично. Я очень доволен.

М а й к л. Искренне рад! (*Подмигивает.*) Рассчитываю быть посаженым отцом на вашей свадьбе!

О ф и ц и а н т (*Паркеру*). Буфетчику пять бутылок коньяку, одну шери-бренди!

Паркер кивает головой официанту, затем Майклу и быстро скрывается в подвале. Видно, как он спускается по ступеням в темноту.

О д и н и з п о в а р о в (*заглядывает в дверь подвала и кричит Паркеру*). Почему не зажжете свет, Паркер?

Г о л о с П а р к е р а. Тут все под рукой. Я уж на память знаю.

Майкл с довольным видом смотрит вслед ушедшему Паркеру и выходит из кухни.

Два поваренка возле двери в подвал о чем-то шепчутся. Первый из них показывает пальцем на темную дверь подвала и шепчет.

П е р в ы й. Провались я на этом месте, если вру! Сам видел.

В т о р о й (*широко открывает глаза от удивления и испуга*). Настоящее привидение?

П о в а р (*поварятам*). Вы что тут шепчетесь? Марш работать!

В т о р о й п о в а р е н о к. Дядя Джим! Вот Джером уверяет, что видел в подвале привидение. Стра-а-шное! Шкелет. И светится, как гнилушка.

П о в а р. Вот я дам вам по затылку, чтобы не болтали глупостей! Давайте скорей шумовку!

Ребята разбегаются.

Паркер выходит из подвала и ставит на подоконник бутылки. Официант быстро уносит их.

П е р в ы й п о в а р е н о к (*Паркеру*). Дядя Джон! Вы никого не видали в подвале?

П а р к е р. Никого. А в чем дело?

П е р в ы й. И как вы только не боитесь ходить туда! Я бы — убейте меня — не пошел! Там ходит привидение. Страхолюдное, смерть! Сам видел.

П о в а р (*первому поваренку*). Джером, чертенок! Сковородку!

Первый поваренок бежит исполнять приказание.

Кухня. Конец рабочей ночи. Погасли плиты. Нет шума, стука, но громче разговоры. Посуда убрана. Усталые повара и поварята снимают колпаки, халаты, фартуки.

Паркер тоже снимает халат.

В окне показывается официант с сонной физиономией.

О ф и ц и а н т (*Паркеру*). Помогите, пожалуйста, Джон, убрать столы.

П а р к е р. Пожалуйста!

О ф и ц и а н т. И вы, Джим?

П о в а р. А выпивка будет?

О ф и ц и а н т. Все, что осталось в бутылках, ваше.

П о в а р. Идет!

Зал ресторана. Горят только две лампы. В окна брезжит рассвет. Дверь в отдельный кабинет открыта. Там почти совсем темно. Оттуда слышен голос Паркера, напевающего песню.

П о в а р (*тоже напевает песню. Собирает со столов бутылки, допивает прямо из горлышка недопитое вино. Складывает пустые бутылки в корзину. Случайно его взгляд падает на открытую дверь в отдельный кабинет. Через кабинет проходит туманное пятно. Повар вскрикивает и роняет бутылку, которая с грохотом падает на пол. Говорит заплетающимся языком, как человек выпивший*). О! Вот так история! Неужели этот постреленок Джером был прав? И у нас в ресторане заявились привидения? (*Кричит.*) Паркер! Глянь!

Из отдельного кабинета быстро выходит Паркер.

О ф и ц и а н т (*повару*). Какая вас муха укусила, Джим? Почему вы так заорали?

П о в а р (*Паркеру*). Паркер! Вы там были... в отдельном кабинете... Вы ничего не видели?

П а р к е р. Ничего.

П о в а р (*дрожа от волнения*). Там... я видел... привидение...

О ф и ц и а н т (*повару*). Я говорил вам, что это к добру не приведет! Не вы первый допились до белой горячки!

П о в а р. Значит, и Джером? Но ведь он совсем не пьет вина! Нет, тут что-то не так... не то...

Паркер поднимается по полутемной лестнице «Приюта для холостяков». Снизу доносится чей-то истерический крик. Оглядывается. Да что они сегодня все с ума сходят?

Идет по коридору, освещенному лишь одной лампочкой посередине. Когда он уже доходит до своей комнаты, из комнаты Грин открывается дверь. Выглядывает Грин. На ней чепчик и ночной халат, туфли на босу ногу.

Госпожа Грин неистово вскрикивает и падает в коридоре под самой лампочкой.

Паркер спешит к ней на помощь.

Из своей комнаты выбегает полуодетый Майкл.

Майкл. Что случилось?

Паркер. Госпожа Грин упала в обморок.

Майкл. Почему? Что с ней?

Паркер (*смущенно*). Понять не могу!

Паркер и Майкл поднимают Грин.

Грин (*приходя в себя*). О-ох... боже... Привидение! Я видела привидение! (*Совсем приходя в себя.*) Ах, оставьте! Я не одета! (*Убегает в свою комнату, с шумом захлопывает дверь.*)

Майкл и Паркер стоят друг против друга в полном недоумении.

Паркер. Идемте, Майкл, мне надо с вами поговорить. Сегодня с людьми творится что-то неладное...

Они доходят до открытой двери в комнату Майкла.

Комната Майкла. Темно.

Паркер (*посреди комнаты. Его лицо и руки слабо светятся*). Понимаете, Майкл, сегодня...

Майкл (*в дверях комнаты, видя свечение Паркера, с испугом*). Ой-ой-ой! Ой-ой! (*У него стучат зубы.*)

Паркер (*не понимая*). И этот тоже! Что с вами, Майкл?

Майкл. Вы... вы это, Паркер, или оборотень, привидение, выходец с того света?

Паркер (*уже раздражаясь*). Да что вы, с ума сошли? Опия накурились? Какое-то массовое помешательство! Ну, конечно, это я, черт побери! Опомнитесь, Майкл! Придите, наконец, в себя! (*Делает несколько шагов к нему. Майкл, завывая от ужаса, задом выскакивает в коридор.*) Неужели вы меня боитесь? Чем я так пугаю вас? Ведь это же я, я, ваш друг, Джон Паркер!

Майкл (*еще не решаясь войти в комнату*). Но... вы светитесь, Джон, светитесь, как гнилушка!

Паркер. Как гнилушка? Странно! Джером говорил о том же. Вы не бредите, Майкл?

Майкл. Посмотрите сами на свои руки.

Паркер (*смотрит и вскрикивает*). Ах! В самом деле! (*Бежит к зеркалу.*) И лицо светится! (*Подбегает к выключателю, зажигает свет. Свечение тела исчезает. Паркер гасит свет. Свечение тела появляется.*) Майкл, я погиб! Я заболел ужасной болезнью!

Майкл. Заболел? (*Осмеливается войти в комнату, но тотчас зажигает свет и лишь после этого решается подойти к Паркеру.*) Да, Паркер как Паркер. (*Гасит свет, Паркер мерцает.*) Наваждение! Станьте в темный угол, Джон.

Паркер становится. Свечение тела усиливается. Сквозь тело видны слабые очертания скелета, внутренних органов.

Майкл (*снова завыл от ужаса и отскочил к двери.*) О-о-о! Я вижу ваш скелет, Джон! Ваше сердце... (*Зажигает свет.*) Невозможно смотреть!

Паркер (*садится на табурет, опускает голову, закрывает лицо руками*). Кончено! Все кончено! Я погиб, Майкл, погиб! Все разбито... Ну, как я покажусь Мэг! Могу ли я жениться на ней?

Майкл. Не падайте духом, Паркер! Может быть, это пройдет. Посветитесь и погаснете...

Паркер (*с тоской*). Боже мой... Но что со мной? Какая болезнь приключилась?

Майкл. Когда я служил в цирке, у нас был один светящийся человек. Только у него скелет не был виден. Он чем-то натирался. Вроде фосфора. Может быть, вы как-нибудь, где-нибудь случайно... намазались таким светящимся веществом?

Паркер (*безнадежно машет рукой*). Где я мог измазаться? Нет, это болезнь! Какая-то новая, ужасная, неслыханная болезнь!

Майкл. А вы все-таки попробовали бы отмыться. Давайте я помогу вам, Паркер!

Паркер. Не поможет.

Майкл. А все-таки? Чем вы рискуете? Идемте в ванную.

Ванная комната. Паркер в ванне. Клубы пара. Майкл моет Паркера, трет его мочалкой изо всех сил.

Паркер. Ой! Ой! Вы сдерете с меня кожу, Майкл!

Майкл. Потерпите, Джон! Зато мы всю эту светящуюся нечисть отдерем...

(Окончание в следующем номере)



ПРИСТУПАЯ К ПОСТАНОВКЕ

«Битва в пути»

Роман Г. Николаевой «Битва в пути», пользующийся большой популярностью у миллионов читателей, привлек внимание и деятелей смежных искусств: театра, кино. Сейчас режиссер З. Аграненко (Второе творческое объединение студии «Мосфильм») снимает по мотивам романа двухсерийный черно-белый фильм. Авторы сценария — Г. Николаева и М. Сагалович.

— Невозможно даже в двухсерийную картину,— говорит З. Аграненко,— вместить события, сюжетные линии и образы такого эпического полотна.

Отбирая материал для экранизации, мы исходили из жанра будущего фильма, который определяем как политическую драму. Поэтому идейной и драматургической кульминацией для нас являются такие эпизоды, как «собрание партийно-хозяйственного актива» и «заседание в ЦК партии». Большое место в фильме уделяется и личным отношениям Бахирева и Тины. Но, раскрывая их большое и трудное чувство, мы стремимся снять с их отношений всякий налет сентиментальности.

Впервые работая над экранизацией литературного произведения, я с первых же шагов ощутил своеобразные трудности таких постановок. Вначале это были драматургические сложности, затем особые требования возникали при выборе актерского ансамбля. Ведь многие из наших будущих зрителей имеют уже свое представление о героях романа. И оно не должно разойтись с экранными образами. Мы не можем пойти по пути, часто избираемому западными режиссерами, когда события литературного первоисточника не только переносятся из эпохи в эпоху, но и внешний облик героев решительно изменяется. Как ни интересен, например, образ Пьера, созданный талантливым актером Г. Фонда в фильме «Война и мир», все же он бесконечно далек от толстовского образа.

При поисках исполнителя роли Бахирева перед нами все время стояла характеристика, данная этому персонажу в романе,— «хохлатый бегемот». Мы искали Бахирева по всему Союзу, у нас было множество кандидатур. В конце концов мы остановились на актере МХАТ М. Зимине. И хотя в фильме он играет ту же роль, что и в спектакле Художественного театра, работа над образом продолжается. Ведь в фильм вошли многие эпизоды, отсутствующие в спектакле. В то же время из картины выпадают эпизоды, имеющиеся в инсценировке. Все это требует переосмысления образа, иных психологических акцентов и нюансов.

Тину играет актриса Н. Фатеева. В минувшем сезоне многие москвичи видели ее на сцене театра имени Ермоловой в роли Пат в «Трех товарищах» Ремарка. Но Н. Фатеева — киноактриса. В театр она пошла, увлеченная образом Пат.

Вальгана играет артист М. Названов, парторга ЦК — Ф. Яворский, Катю, жену Бахирева — Т. Махова, Гринина — П. Махотин, Сугробина — С. Яров. Снимается в фильме и молодежь. Роль Сережи Сугробина мы поручили В. Трещалову. Механик по профессии, активный участник художественной самодеятель-



СЕКЦИЯ КИНОАКТЕРОВ

В Союзе работников кино СССР создана секция киноактеров. Председатель секции — Б. Андреев. В плане работы секции — беседы с режиссерами С. Герасимовым, И. Пырьевым, М. Роммом, обсуждение проблемы «Работа актеров над образом современника в кино», встречи с передовиками промышленности, сельского хозяйства, деятелями науки и культуры.

ПЕЧАТЬ — О ЗАРУБЕЖНОМ КИНО

Международная комиссия СРК СССР совместно с секцией теории и критики провела совещание на тему «Зарубежное кино в советской печати». Участники совещания — Р. Юренев, Н. Абрамов, Ю. Шер, В. Колодяжная, А. Брагинский, А. Новогрудский, А. Эрштрем, А. Александров, М. Белявский — отмечали, что как в специальной, так и в общей прессе жизнь зарубежного кино освещается недостаточно полно. В выступлениях подчеркивалась исключительная важность глубокого и взыскательного анализа зарубежных фильмов с позиций марксистско-ленинской эстетики.

УСТНЫЙ ЖУРНАЛ

Бюро пропаганды советского киноискусства организовало устный журнал «Новости кино», освещающий разные стороны кинематографической жизни. В шести номерах журнала, выпущенных в минувшем сезоне, уже установились некоторые постоянные разделы. Одна из первых «страниц» каждого номера— «Сегодня на киностудиях». В ней принимают участие руководящие работники, режиссеры, операторы, актеры киностудий Москвы, Ленинграда, Киева. Представители кинопроката ведут раздел «Что нового на экране».

В рамках журнала проводятся встречи с мастерами кино. Создатели фильмов «Баллада о солдате», «Мичман Панин», «Русский сувенир», «Сережа» рассказывали о работе над этими картинами, об идейных и художественных задачах, которые они перед собой ставили.

Журнал освещает и жизнь зарубежного кино. В одном из его номеров выступили режиссеры французских короткометражных фильмов, гостившие в Советском Союзе. В связи с предстоящим выходом на экраны фильма «Улица Прэри», в котором главную роль исполняет Жан Габен, одна из «страниц» журнала была посвящена творчеству этого выдающегося актера. Своими впечатлениями о поездке в США поделилась актриса Э. Быстрицкая; С. Бондарчук рассказал о съемках нового итальянского фильма, в котором он исполняет роль советского солдата.

По вопросам техники кино в журнале выступал профессор Е. Голдовский.

В будущем сезоне предполагается расширить раздел о жизни республиканских киностудий.

В несколько строк

ИНФОРМАЦИЯ

На съемках фильма «Чудотворная» (студия «Мосфильм») используется установка, позволяющая режиссеру видеть на экране телевизора кадры будущей картины. Миниатюрный телепередатчик, «глаз» которого направлен на снимаемый объект, находится на киносъемочной камере. Телевизионная установка «2 ТВС» разработана коллективом НИКФИ совместно с Московским конструкторским бюро киноаппаратуры.

●

В Киеве при кинотеатре «Победа» открыт первый на Украине киноклуб. Он объединяет тех, кто увлекается историей, теорией и техникой кинематографии. По примеру киевлян филиал такого клуба создали любители кино города Шахтерска.

●

В кинотеатре «Зорка» (г. Минск) широко практикуется обсуждение просмотренных фильмов. Недавно зрители обсуждали фильм «Поднятая целина».

●

В Магнитогорске начала работать съемочная группа известных кинодокументалистов Эндрью и Аннели Торидайков (ГДР). «Русское чудо» — так называется их фильм. Это будет большой публицистический очерк о советских людях, своими руками превративших некогда отсталую страну в передовую державу мира.

Магнитогорск — город, выросший в степи, — займет значительное место в картине. Авторы фильма используют ценный документальный киноматериал, относящийся к первым годам его строительства.

Съемки фильма будут проводиться также в Иркутске, Ташкенте, Алма-Ате, Караганде и Омске.

●

Фестиваль фильмов стран Латинской Америки, продолжавшийся пять дней, проведен в Ереване.

●

В течение трех дней в столице Азербайджана гостила делегация кинодеятелей Чехословакии. Зарубежные друзья приняли участие в торжествах по случаю открытия в Баку фестиваля чехословацких фильмов.

●

Новые четыре широкоэкранных кинотеатра начнут работать в этом году в Луганской области: в городах Красный Луч, Алчевск, Старобельск и Луганск. Они будут вмещать свыше трех тысяч зрителей.

●

Центральный Комитет комсомола Украины и Союз работников кинематографии УССР провели в Киеве республиканский смотр детских фильмов.

Дипломом первой степени отмечен фильм «Военная тайна» (Ялтинская студия). Постановщик фильма режиссер М. Маевская награждена почетной грамотой.

Второе место жюри фестиваля присудило фильму «Мальчики» (студия имени А. П. Довженко, режиссер С. Цыбульник).

За лучшую режиссерскую работу с детьми почетной грамотой награжден режиссер-постановщик фильма «Друзья-товарищи» В. Павловский.

Отмечена грамотой работа оператора фильма «Военная тайна» В. Ильенко.

Юные артисты Леня Бабич и Сережа Остапенко получили почетные грамоты Центрального Комитета комсомола Украины и путевки в пионерский лагерь «Артек».

Почетные грамоты были вручены постановщикам документальных фильмов Л. Френкелю («Чудесный подарок») и И. Сечевскому (киножурнал «Пионерия» № 4).

ности, он сейчас учится в школе-студии МХАТ. В роли Даши снимается студентка ГИТИСа С. Агеева.

Главный оператор картины В. Николаев. Художник Г. Турылев. Композитор В. Баснер. Звукооператор В. Киршенбаум. Текст песен поэта М. Матусовского.

Все заводские сцены мы будем снимать в Харькове на ХТЗ. Первая и вторая серии фильма снимаются одновременно.

«Тучи над Борском»

... Школьный физический кабинет. Портреты выдающихся ученых, аппараты для опытов... А за окнами — пейзаж небольшого русского провинциального города.

Первый урок молодой только что приехавшей из Москвы учительницы Киры. Она знакомится с классом, еще не представляя себе, какая на нее ложится ответственность за судьбы учеников...

С этого эпизода — одного из первых в сценарии С. Лунгина и И. Нусинова — начались съемки фильма «Тучи над Борском».

Постановщик картины В. Ордынский (Третье творческое объединение «Мосфильма») год назад познакомился с заявкой сценаристов. Она заинтересовала его и темой, направленной против беспечного отношения к сектантству, и остротой драматургического решения.

— Мне думается, — говорит В. Ордынский, — что некоторые газетные статьи и фельетоны, разоблачающие дурные личные качества отдельных сектантов, мало помогают борьбе с их влиянием. Дело не в этих личных качествах, а в разлагающем, тлетворном воздействии религии всех видов на умы и души людей.

В сценарии «Тучи над Борском» раскрывается один излюбленный и часто употребляемый сектантами метод «уловления душ». Через свою агентуру сектанты узнают о душевных горестях и потрясениях, постигающих того или другого человека, и берут его на прицел. Если этот человек не встречает поддержки у своих близких и друзей, они окружают его вниманием, заботой и постепенно затягивают в свои сети. Воспользовались они тяжелой минутой и в жизни семнадцатилетней десятиклассницы Оли. О драме, пережитой этой гордой, самолюбивой девушкой, драме, которая могла стоить ей жизни, и расскажет фильм «Тучи над Борском».

Фильм напоминает и о том, что сектанты внешне ничем не выделяются из окружающей среды. Именно поэтому на роль главаря сектантской банды Артемия Николаевича мы пригласили актера Е. Тетерина. Во внешнем облике этого актера нет ничего «злодейского». Свою роль он ведет мягко, без нажима. Его помощницу, «тетку», играет артистка В. Беляева. В роли учительницы Киры впервые снимается Наталия Антонова, выпускница школы-студии МХАТ, принятая в труппу этого театра.

Молодых героев фильма мы искали среди театральной и кинематографической молодежи. Роль Оли исполняет третьекурсница студии Центрального детского театра Инна Гулая. Ее школьного друга Митю, оказавшегося ярым сектантом, играет студент последнего курса ВГИКа Р. Хомятов. В нашем фильме зрители снова встретятся с В. Ивашовым, создателем центрального образа в картине «Баллада о солдате». Он играет Олиного друга — Генку, который спасает ее от смерти.

Главный оператор фильма «Тучи над Борском» И. Слабневич. Художники А. Пластинкин и М. Карякин. Музыку для фильма пишет композитор А. Муравлев.

Тебе, кинолюбитель!

Б. Альтшулер

Как делать научно-популярный фильм

Я хорошо помню двух молодых ребят, которые жили в свое время в Саратове, потом переехали в Ленинград и поставили там по своему почину фильм, который назывался «Похождения Октябрины». Это был весьма оригинальный «эксцентрический» фильм. Его постановщики Г. Козинцев и Л. Трауберг стали известными кинорежиссерами, создавшими трилогию о Максиме.

Позже мне пришлось встретиться с другим кинолюбителем — А. Згуриди, который тоже жил в Саратове и там же поставил свою первую картину «Стронголиды» (о кишечно-желудочных паразитах лошадей). Сделал он ее на свой страх и риск. Ныне А. Згуриди — крупнейший режиссер в области научно-популярного кино.

Как видите, из среды кинолюбителей выходят яркие дарования. Вот почему вам, кинолюбителям, прежде всего хочется сказать: дерзайте, работайте смело, увлеченно!

Однако всем, пожалуй, ясно, что для успеха только смелости и дерзания мало. Надо знать законы построения фильма.

•

В этой статье речь пойдет о сценариях любительских фильмов.

Область научной кинематографии очень обширна. Сюда входят фильмы научно-исследовательские, учебные и научно-популярные.

Научно-исследовательский фильм помогает изучить то или иное явление. Так, академик Бурденко часто применял киносъемку при операциях мозга. Это помогало ему отработать методику операций.



Перед учебным фильмом стоит другая задача. Он должен помочь учащимся овладеть знаниями. Цель определяет и специфические черты такого фильма: он создается с учетом программы, по которой ведется обучение, возраста учащихся, их подготовки, места кинематографического материала в данном педагогическом процессе.

Если адресат научно-исследовательских и учебных картин ограничен, то у научно-популярных фильмов он чрезвычайно широк. Научно-популярные картины должны быть для всех интересны, увлекательны в том смысле, в каком мы говорим об этом в художественных фильмах: они должны производить большое впечатление, волновать, вызывать самые широкие ассоциации.

Так определяются три основных вида фильмов в области научного кино — исследовательские, учебные и научно-популярные. В каждом из них могут иметь место картины разных жанров. Среди учебных и научно-популярных мы встречаем и художественные очерки, и сюжетные фильмы, и картины, напоминающие по методу организации материала лекцию. Лекционная форма наиболее распространена в учебной кинематографии, очерковая—в научно-популярной. И это понятно — лекция больше отвечает целям и задачам систематического изучения предмета, а очерк скорее может заинтересовать широкого зрителя.

Но при всем разнообразии форм и жанров научной кинематографии одно общее свойство должно быть присуще любым ее фильмам: все они должны воспитывать у зрителей марксистско-ленинское научное мировоззрение.

Чтобы достигнуть этого создателям фильма — сценаристу, режиссеру, оператору—надо освоить кинематографическое мастерство.

Кинолюбитель, практически совмещая в одном лице все основные кинематографические специальности, часто забывает, что основой всякого кинофильма является сценарий. Поэтому я считаю нужным привлечь внимание кинолюбителей к проблемам литературной основы научного фильма.

Мастерство сценариста начинается с умения выбрать тему. Это нелегко. Дело не в том, что тем мало: их очень много, но нужно уметь остановить свое внимание на самой существенной, актуальной, полезной. Только тема, имеющая большое общественное значение, привлечет к себе интерес зрителей.

Если бы нам, например, нужно было выбрать между темами о двигателе внутреннего сгорания или о прикуривателе в автомобиле, то следовало бы остановиться на первой, ибо она значительнее. Кстати, она и очень драматична. Достаточно вспомнить, с какими сложными обстоятельствами связано рождение двигателя. Он был создан в Германии изобретателем Отто. При демонстрации его действия на Международной выставке в Париже нашелся человек, который утверждал, что Отто украл у него это изобретение. На самом деле этот человек ничего не изобретал. Он только купил патент у француза Бо де Роша. Однако именно он преследовал Отто и довел его до полной нищеты.

Много интересного можно рассказать и о следующем этапе в развитии двигателя внутреннего сгорания — о дизелестроении. Инженер Дизель создал проект двигателя, более совершенного, чем двигатель Отто. Его идеи имели огромный успех. Дизель прекратил работу над изобретением, продал его. Вскоре выяснилось, что двигатель далеко не совершенен. Дизель так и не завершил работы над своим изобретением — он покончил с собой, прыгнув за борт корабля.

Но и на этом не кончается драматическая история двигателя. Наиболее совершенный двигатель — реактивный — был задуман русским революционером Кибальчичем. В тюрьме, в ожидании исполнения смертного приговора, он написал замечательный научный документ, который лежит у истоков двигателя современной ракеты. А затем другой русский ученый — Циолковский — вновь вернулся к этой проблеме, наметил пути ее дальнейшей разработки. Я только коснулся темы о двигателе, и смотрите — какими яркими страницами сверкает его история!

Конечно, не только общественная значимость делает тему интересной. Тема должна отвечать еще и другим требованиям.

Если автор заставляет нас увидеть то, что нам раньше не было известно,— это и значит, что он нашел интересную тему. Например, тема о бобрах (фильм «Лесная быль») интересна, хотя и не имеет большого общественного значения, интересна потому, что рассказывает нам о неизведанных явлениях природы. А познать тайны природы очень важно: благодаря этому мы становимся ее хозяевами, подчиняем ее своей воле. Тема фильма «Лесная быль» дает возможность открыть нечто новое в том, что мы знали поверхностно и никогда не могли бы узнать в деталях без кинематографа.

Можно назвать много таких тем, которые в малом открывают большое. И все они интересны.

Вот, к примеру, тема «Взорванное зерно». Что это такое? Почему сочетаются эти два понятия —«зерно» и «взорвать»? Какая здесь открывается тайна? Оказывается, взорванное зерно — это продукт питания. Для того чтобы достать клад, который заключен в растительной клетке, мы должны разрушить ее стенки. Но наш организм сам не может справиться с этой задачей. Вот мы и подвергаем пищу «термической обработке», то есть варим, жарим, воздействуем на нее теплом. При этом тепло уничтожает тот самый клад, который мы хотим добыть: пропадают витамины и много других питательных веществ. Есть ли выход из этого заколдованного круга? Да, есть. Оказывается, можно воздействовать теплом иначе, чем делали это до сих пор,— можно взорвать зерно.

На комбинате имени Микояна стоят особые пушки с длинными дулами — они заряжаются зерном. Дула вращаются над горелками. Внутри их повышается давление до 10—15 атмосфер. Затем пушки поворачиваются дулом в бункер, раздается оглушительный взрыв — это взрывается зерно от мгновенного изменения давления. При этом весь крахмал выходит из клеток наружу. Такая обработка теплом требует мало времени и сохраняет в продуктах питания все полезные вещества.

Вот, оказывается, что такое «взорванные зерна».

Недавно во ВГИКе мне пришлось рекомендовать студентам темы для сценарных работ. Я не хочу сказать, что именно эти темы следует разрабатывать кинолюбителям. Вы работаете на производстве, в науке, в школе и несомненно сталкиваетесь с очень интересными вопросами. Привожу лишь ряд тем просто в качестве примеров.

Вот, например, тема из цикла «Рассказы о простых вещах»— грибы. Всем известно, что такое съедобные грибы. Но все ли знают, что мы едим только плод гриба́, а сам гриб живет в земле, что это своеобразное и важное для жизни леса растение. Деревья без грибов живут хуже. Создается симбиоз: грибы нужны деревьям, а деревья — грибам. Гриб, оказывается, разлагает многие вещества до такого состояния, когда они могут быть усвоены корнями дерева. Вот почему грибы полезны дереву. Не случайно подберезовик растет под березой. Грибы — ассенизаторы земли, они превращают органические вещества в неорганические. И дрожжи — тоже грибы. И пенициллин и плесень — грибы. В технике, в текстильной промышленности используются грибы. Так, и в этой теме, как мы видим, открывается много незнакомого.

Вокруг нас очень много вещей, к которым мы привыкли. Мы считаем, что знаем о них все, а на самом деле они нам неизвестны. Что такое твердость? Почему одно тело твердое, а другое жидкое? Наверняка есть люди, которые не могут ответить на этот вопрос.

Клей. Почему он клеит? В чем механизм клейкости? Почему одни клеи более клейкие, а другие менее? Это не такая простая тема, и раскрыть «секрет» этого стоит.

А что такое, например, водоотталкивающий состав? Ткань не жирная, никаких следов жира на ней нет, а вода с нее скатывается. В чем «тайна» водоотталкивания?

Стекло. Что может быть проще этого предмета! Но почему оно прозрачное? А потом — сколько свойств у стекла! Стекло бывает хрупкое и неломающееся, жесткое и мягкое. Как получают стекла этих разных свойств?

Насморк — чего, казалось бы, проще! Почему врачи шутят, что насморк проходит за 7 дней без лечения и за неделю с лечением? Что это за болезнь и почему она смертельна для жителей южных стран?

А такой вопрос: умеем ли мы дышать? Мы дышим с момента рождения. Это первое, что мы делаем в жизни. Но дышать правильно мы не умеем, а если бы умели, то были бы гораздо здоровее.

Жизнь наша необыкновенно богата. Интересных тем очень много, они буквально разбросаны вокруг нас. Это — все важное, все существенное, все полезное и новое, открывающее нам глаза на жизнь. Я привел лишь те из них, о которых все имеют, казалось бы, исчерпывающее представление. На самом деле далеко не все ясно всем, и, если мы сумеем расширить познания людей, они нам за это будут благодарны.

•

Когда вы выбрали тему, нужно ее изучить, определить материал, который позволит раскрыть сущность интересующего вас вопроса. Это не так просто. Ведь есть очень много примеров, которые можно привести по тому или другому изучаемому явлению. Задача сценариста — найти наиболее яркий и вместе с тем наиболее кинематографический материал.

Есть целый ряд тем и особенно материалов к ним, где кинематограф может быть полезнее книг, лекций и других методов популяризации. То, что недоступно обычным средствам наблюдения по причинам организационным или физическим, может быть чудесно раскрыто с помощью кино. На экране могут быть показаны медленные или быстрые движения (например, рост растений), пролет пули сквозь железный лист и т. п.

Объем этой беседы не позволяет дать подробный анализ всех сторон мастерства сценариста, поэтому я ограничусь лишь несколькими советами.

Емкость фильма. Много ли можно сказать в картине? Конечно, гораздо больше, чем на лекции за тот же отрезок времени. Вспомните знаменитую восточную поговорку: «Лучше один раз увидеть, чем десять раз услышать». Наглядность делает емким изложение научной проблемы. Но вместе с тем не преувеличивайте возможности фильма. Конечно, здесь нет отношения 1 : 10 (как следует из поговорки). Я бы сказал, что практика говорит об отношении 1 : 4, то есть то, что можно рассказать за час, фильм может показать за четверть часа.

В общем, я бы высказал такое пожелание: пусть ваш кинорассказ течет неторопливо. Лучше всесторонне исследовать, объяснить один вопрос, чем поверхностно осветить несколько.

Научный фильм призван не только показывать материал. Цель его — исследовать, а чтобы исследовать, нужно время. Чтобы воспринять исследование, нужно еще больше времени, и об этом надо помнить.

Старайтесь с разных сторон подойти к предмету. Ориентируйтесь на человека, незнакомого с вопросом, который вы разбираете. Вам, знающему предмет, кажется, что все просто и ясно. Однако, может быть, это и не так. Всегда учитывайте это в своей работе.

О сценарном замысле. Сказать, что я хочу сделать фильм о кислороде,— это значит еще ровно ничего не сказать. Вообще «кислород»— это не тема. Надо продумать, как вопрос о кислороде будет раскрываться в картине. Например, вы решите показать металлургический завод. Рабочие этого завода хотят повысить интенсивность выхода металла без существенных переделок оборудования Для этого они предлагают применить кислородное дутье. Вот уже проявился подход к теме — о применении кислорода в металлургии. У вас появился замысел. Он должен возникнуть до того, как вы сели писать сценарий. Без определенного замысла, то есть без четкого представления о том, в каком аспекте, объеме и жанре будет решена тема, сценарий писать нельзя.

Замысел, конечно, совершенствуется в процессе изучения материала, но вместе с тем все время руководит его отбором.

Очень важно, работая над сценарием, не забывать о необходимости последовательно излагать взятую тему. Задача наша — донести определенную научную проблему до зрителя. Поэтому надо, чтобы в фильме была ясная постановка вопроса, подробное его исследование и четкий ответ на него. Не торопитесь, излагая материал, не комкайте его, избегайте кинематографической скороговорки — мелькания кадров. Чаще всего это возникает, когда каждой теме соответствует один кадр—как в серии диапозитивов. Помните о том, что даже маленькая тема раскрывается не в одном, а в группе кадров, в их сочетании, монтаже.

Прежде чем писать сценарий, составьте его план. Разбейте основной вопрос фильма на «подвопросы», частные задачи, последовательное решение которых приведет к решению всей темы в целом. Старайтесь исчерпать каждый раздел плана, и только после того как убедитесь в том, что это сделано, переходите к следующему. Решение той или иной частной задачи путем анализа сравнительно ограниченного материала составляет эпизод будущего фильма. Разрабатывайте эпизод за эпизодом. Не спешите сообщить зрителю о результатах научных исследований.

Я хочу напомнить вам о том, что говорили В. И. Ленин и А. М. Горький по этому поводу.

В статье о журнале «Свобода» В. И. Ленин писал: «Популярный писатель подводит читателя к глубокой мысли, к глубокому учению, исходя из самых простых и общеизвестных данных, указывая при помощи несложных рассуждений или удачно выбранных примеров главные *выводы* из этих данных, наталкивая думающего читателя на дальнейшие и дальнейшие вопросы. Популярный писатель не предполагает не думающего, не желающего или не умеющего думать читателя,— напротив, он предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой и *помогает* ему делать эту серьезную и трудную работу, ведет его, помогая ему делать первые шаги и *уча* идти дальше самостоятельно».

А. М. Горький писал: «Прежде всего, и еще раз каждая книга о достижениях науки и техники должна давать не только конечные результаты человеческой мысли, но вводить читателя в самый процесс исследовательской работы, показывая постепенное преодоление трудностей и поиски верного метода.

Науку и технику надо изображать не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиций».

Замечательные слова! В них заключена сущность искусства популяризации.

●

Остается сказать несколько слов о тексте в научном фильме.

Большей частью это научный комментарий — дикторский текст. К диалогу в научных фильмах обращаются редко — только при наличии сюжета и, как исключение, в отдельных «игровых эпизодах» очерковых и лекционных фильмов.

Речь диктора не должна идти беспрерывно. Надо давать зрителю время самому рассмотреть и обдумать материал.

Комментарий к фильму должен быть ярким, сочным. Люди науки вовсе не лишены страстей. Нет ничего хуже льющейся с экрана монотонной, бесстрастной речи. Она усыпля-

ет зрителя. Старайтесь написать дикторский текст так, как будто вы ведете живую беседу.

Как мы видим, работа над сценарием — это время обдумывания материала, его отбора и компоновки, когда вы спокойно, разговаривая с самим собой, уже создаете будущий фильм. Сценарий — это особая форма литературного произведения, литературная основа будущего фильма. Он должен быть написан хорошим, ярким языком.

И вот, наконец, ваш сценарий готов. Отложите его теперь на пару дней. Отвлекитесь от него, взгляните на свою работу со стороны. Вы найдете в ней недостатки — и в композиции и в языке. Исправьте их. Теперь дайте прочесть сценарий вашим друзьям, коллективу, с которым вы связаны по работе. Не бойтесь критики. Вы не обязаны соглашаться со всем, что вам скажут, но обязательно прислушайтесь к замечаниям, обдумайте советы товарищей. И снова поработайте над сценарием. Семь раз отмерь — один раз отрежь.

ПЕРВЫЙ ВСЕСОЮЗНЫЙ СЕМИНАР КИНОЛЮБИТЕЛЕЙ

Со всех концов страны съехались в Дом творчества «Болшево» руководители профсоюзных самодеятельных киностудий — сценаристы, операторы, режиссеры. Здесь состоялся семинар кинолюбителей, организованный культурно-массовым отделом ВЦСПС и секцией по работе с кинолюбителями Оргкомитета СРК. Программа семинара кинолюбителей была составлена так, что каждый участник мог не только получить необходимые теоретические знания, познакомиться с практикой киносъемки, но и показать свои собственные фильмы, выслушать мнение о них опытных киноработников.

В работе семинара приняли участие кинооператоры Л. Косматов, Р. Кармен, Я. Толчан, режиссеры Л. Кулешов, Г. Рошаль, Б. Альтшулер, сценарист Э. Марьямов, преподаватели ВГИКа А. Филонов, А. Симонов и другие.

Председатель секции по работе с кинолюбителями Г. Рошаль выступил с докладом, в котором поставил ряд вопросов организации кинолюбительского движения в нашей стране, развития киносамодеятельности на предприятиях, в колхозах, вузах, школах.

Оператор Я. Толчан ознакомил слушателей с методами овладения операторским мастерством.

Сценарист Э. Марьямов поделился своим опытом работы над сценарием документального фильма. Докладчик подробно разобрал ряд сценариев, созданных кинолюбителями, отметив такие их недостатки, как схематизм, отсутствие четкой задачи, недостаточное внимание к показу на экране людей. На конкретных примерах он наглядно показал, как мало еще у кинолюбителей творческих исканий, как часто еще идут они по проторенной дорожке, слепо подражая профессиональной хронике.

Режиссер Б. Альтшулер рассказал о сценарии научного кино, о специфике и задачах различных научных фильмов.

Практическую часть семинара вели профессор ВГИКа Л. Косматов и преподаватель А. Симонов.

На семинаре были заслушаны три интересных сообщения — председателя Свердловского областного общества кинолюбителей кинорежиссера С. Раппопорта, руководителя самодеятельного коллектива Дворца культуры Харьковского электромеханического завода А. Гамерова и руководителя коллектива кинолюбителей 1-го Московского часового завода электрика А. Михеева.

С. Раппопорт рассказал, что в Свердловской области при клубах и дворцах культуры уже организовано 100 любительских киностудий, в которых занимается по 20—30 человек. Областное общество кинолюбителей способствует обмену опытом, оказанию практической и творческой помощи кинолюбителям. На областном экране с успехом демонстрируются фильмы, заснятые кинолюбителями Уральского политехнического института, — «Студенты на полях Алтая», «Владя Агапов едет на фестиваль», «Праздник юности», «Дневник целинника». Студия Горного института совместно с Ленинским РК ВЛКСМ выпустила фильм «Вставай в наш строй», посвященный деятельности народных дружинников. Один из его авторов — В. Панфилов — поступил во ВГИК на заочное отделение операторского факультета.

Руководитель сценарной группы кинолюбителей Дворца культуры ХЭМЗа А. Гамеров показал два журнала кинохроники «У нас на ХЭМЗе» и игровой фильм «Шуточка» по рассказу А. П. Чехова. Он рассказал о связи кинолюбителей с коллективом завода, о съемке короткометражных игровых очерков с участием драмкружковцев, о творческой помощи кинолюбителям со стороны Киевской киностудии имени А. П. Довженко.

В развернувшихся прениях слово было предоставлено более 50 участникам семинара. Единая мысль сквозила в их выступлениях; нужны общества кинолюбителей на местах, необходимы пособия для систематической учебы, нужна более внимательная помощь киноработников и особенно профсоюзных организаций. Но самый острый вопрос — это проблема технического оснащения любительских киностудий.

Дом творчества в эти дни превратился в съемочный павильон. Кинолюбители Московского электролампового завода привезли полное оборудование для съемки. Л. Косматов и А. Симонов провели занятия на тему «Свет и композиция», поделились практическими приемами операторского мастерства.

В Доме творчества была организована небольшая выставка экспонатов магазина «Кинолюбитель». Каждый участник семинара имел возможность приобрести для своей организации киноаппараты «Киев 16С-7», монтажные столики, штативы и прочие приспособления, а также получить квалифицированную консультацию по различным техническим вопросам.

В ходе семинара проводились беседы с инженером И. Кравцовой и инженером А. Карпусом — руководителем лаборатории по обработке пленки.

О принципах озвучания любительского фильма, о том, как надо оборудовать любительскую киностудию, рассказали опытные кинолюбители А. Куракин, В. Глухов и В. Посошков.

Разумеется, на семинаре не все шло гладко: поначалу были жалобы на сильную перегрузку слушателей лекциями и просмотрами. Критиковали и программу. Практика показала, что необходимо устраивать семинары по специальным темам и чаще проводить их на местах.

Н. ИГОНИНА



А. Кукаркин

Зеркало страха

«Самоновейший кумир молодых завсегдатаев вашингтонских кинотеатров,— писала недавно с горькой иронией английская газета «Дейли экспресс»,— это очаровательный образ, получивший известность под именем Блаба; он представляет собой студенистый пузырь, разбухший от человеческой крови. Одновременно на экранах демонстрируется и другой фильм, который рекламируется следующим образом: «Я вышла замуж за чудовище из потустороннего мира, за одного из тех ужасных существ, которые прибыли на Землю из космоса, чтобы овладеть нашими женщинами».

Приведя эту цитату, английский журнал «Сайт энд саунд» делает вывод: «Только больное общество может выносить зрелище подобных реклам, не говоря уже о самих фильмах. И тем не менее такие фильмы и такие афиши стали неотъемлемой частью улиц...» Журнал с полным основанием мог сделать и более широкое обобщение — неотъемлемой частью не только улиц, но и всей духовной жизни, культуры современного буржуазного общества. Тем более что журнал сам отмечает небывалую еще никогда прежде распространенность этого жанра, созданный вокруг него беспрецедентный «бум».

Новая волна фильмов ужасов — это воистину знаменательный симптом времени. Для того чтобы понять и правильно оценить причины ее возникновения, дать ей должную характеристику как определенного направления в буржуазном киноискусстве, нельзя обойтись без выявления истоков этой новой серии фильмов ужасов. Ибо в качестве одного из крайних правых направлений она имела предтеч на всех этапах борьбы реакционных течений с реализмом. Конечно, нет необходимости перечислять или прослеживать фазы изменений всех модернистских методов, школ и школок, ибо важны не отличающие их друг от друга частности (хотя преемственность формальных приемов на новой технической основе поразительна!), а объективные закономерности появления, расцвета, перерождения или полного вырождения идейно и стилистически близких течений.

Кино родилось на Западе во время перехода ведущих капиталистических стран к своей последней, империалистической стадии развития. В родственном виде искусства — театре — европейские экспрессионисты во главе со Стриндбергом в этот период объявили открытую войну реализму как «устаревшей форме». Тот же Стриндберг в предисловии к пьесе «Игра сновидений» писал, что в ней «может происходить все, что угодно: все допустимо и вероятно. Время и место безразличны. На бледном фоне действительности воображение рисует и ткет новые узоры; это смесь воспоминаний, пережитого, свободной фантазии, несообразностей и импровизаций». Другой видный экспрессионист, драматург и художник Оскар Кокошка, декларировал: «Мы должны внимательно прислушиваться к нашему внутреннему голосу... Мы должны... забыть все законы; только наша душа есть подлинное отражение вселенной».

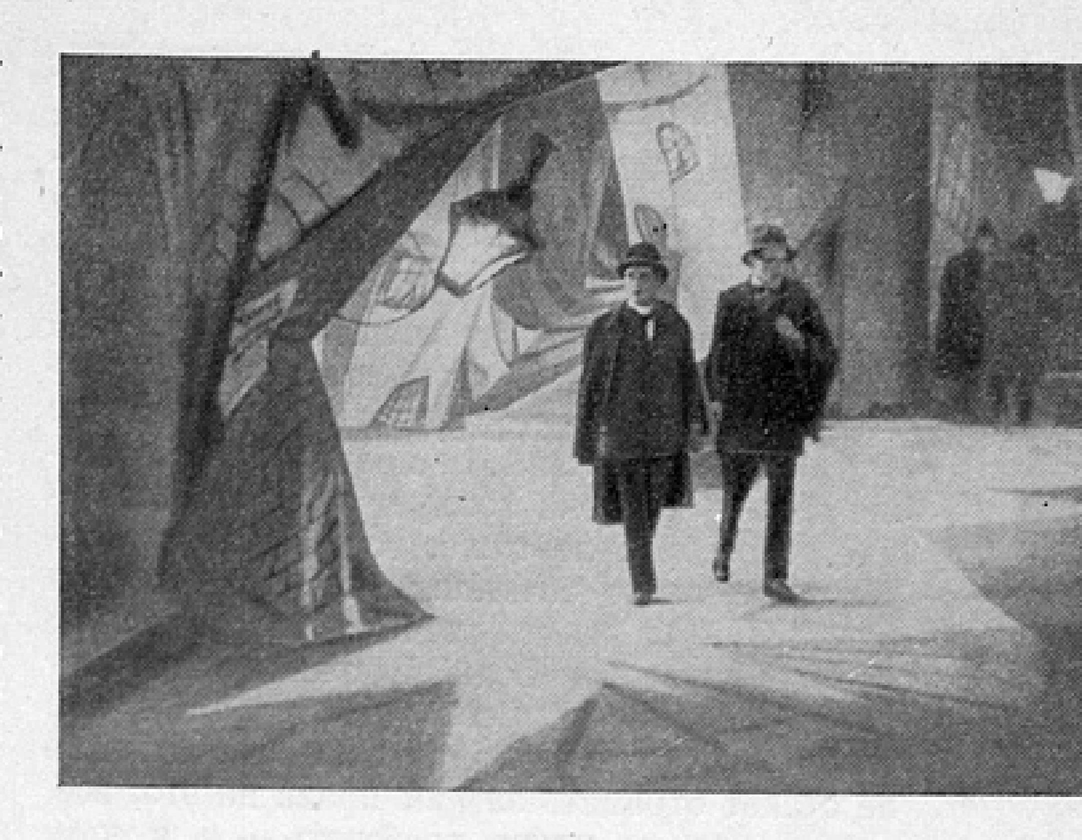
Кино, как искусство молодое, вначале стойко сопротивлялось разлагающему влиянию театрального экспрессионизма. Однако позже общая тенденция развития буржуазного искусства оказала свое влияние также на кинематографию.

И в 1919 году появляется знаменитый немецкий фильм «Кабинет доктора Калигари» режиссера Роберта Вине. Смятенному мелко-

буржуазному интеллигенту Германии, потерпевшей поражение в мировой войне, казалось, что мир опрокинулся, что он жесток, бессмыслен, что впереди его ждет только хаос. (Не удивительно, что самой модной книгой в Германии в этот период стал «Закат Европы» Шпенглера.) Растерянный, напуганный войной и революцией, немецкий обыватель готов был воспринимать окружающую его действительность как нечто противоестественное, чудовищно жестокое, где люди потеряли всякий здравый смысл и рассудок, способность правильно судить о вещах и правильно относиться к себе подобным. Отражая такое мироощущение, Роберт Вине населил мир своего фильма маньяками, убийцами, сомнамбулами. «Кабинет доктора Калигари» показывает настоящее светопреставление: нормальные люди оказываются сумасшедшими, сумасшедшие — нормальными. Чтобы заставить зрителя увидеть мир глазами умалишенного, режиссер разрушил реалистическую форму киноискусства, деформировал окружающую героев среду. Ни одного плана в фильме не было снято на натуре, все они снимались в причудливо сконструированных и освещенных павильонах с ломаными линиями и искаженной перспективой, где ни улица, ни дом, ни комната не были похожи на самих себя, а напоминали какие-то иллюзорные видения человека, находящегося в бреду.

«Кабинет доктора Калигари», несмотря на его непопулярность у широких масс немецких зрителей, положил начало целой эпохе экспрессионизма в германском кино. Последователи Роберта Вине стремились к той же необычности сюжета, к постоянному показу насилий, к психопатологии. Как и их театральные единомышленники, они ратовали за полный субъективизм в творчестве. Зигфрид Кракауэр в своей известной книге «От Калигари до Гитлера» проследил, однако, в этом субъективизме определенные тенденции: игнорирование морали, признание неотвратимости судьбы, культ «сверхчеловека», прославление безраздельного господства «тиранов», которые противостоят простым смертным, мечущимся в мире хаоса, беззакония, пороков, неуправляемых инстинктов и страстей.

Один из американских сценаристов 20-х годов, Уиллард Кинг Брэдли, придумал особый термин: «симфония в сером». Вернее, не придумал, а ошибочно перевел вступительный титр к немецкому фильму «Носферату» (1922), где постепенное нагнетание фантастических



«КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИ» (Германия)

образов, ужасов и преступлений создавало атмосферу «леденящего дыхания потусторонности»: мрачные горные ландшафты, катафалк вместо экипажа, возница-призрак, развалины замка, ночные тени, вампир, холодное бушующее море, мертвый корабль с черными парусами, длинные гробы, батальоны крыс, разносящих эпидемию чумы... Однако общий тон картины действительно был серый. Он обусловливался причудливым смешением темных красок со светлыми, черного с белым и даже розовым: всем этим ужасам в фильме противостояла романтическая пара влюбленных, с помощью которых авторы доказывали мысль о том, что «любовь и свет разгоняют страшных призраков тьмы».

Почти одновременно с «Носферату», поставленным Фридрихом Мурнау по роману Б. Стекера «Дракула», на экранах Германии появились фильмы «Доктор Мабузе—игрок», «Ванина», «Тени», «Руки Орлака», «Кабинет восковых фигур» и множество других, пронизанных мотивами безумия, жестокости и страха. Некоторые немецкие сценаристы, режиссеры, операторы, художники и актеры использовали все доступные им тогда средства, для того чтобы превратить кинообъектив в нечто, могущее быть названным скорее «киносубъективом».

Наибольшее влияние на германских экспрессионистов оказала идеалистическая неотомистская эстетика, которая, слегка подновив заветы средневекового схоласта Фомы

Аквинского, игнорировала зависимость человека от окружающего мира, искажала законы воспроизведения действительности в художественном творчестве. Согласно неотомисту Жаку Маритену, написавшему в 1920 году работу под красноречивым названием «Искусство и схоластика», доставляемая искусством радость состоит не в «акте познания действительности или в акте соответствия с тем, что есть, она не зависит... от правдивости изображения»,— человека волнует то «новое создание, своеобразное существо», которое «есть плод духовного сочетания, где деятельность художника сливается воедино с пассивностью данной материи». Если художнику, говорит Маритен, «угодно изобразить даму с одним только глазом или с четвертью глаза, никто не станет отрицать за ним права на это: все, что мы имеем право требовать — и в этом весь вопрос,— это, чтобы в данном случае даме было вполне достаточно этой четверти глаза... Целостность и соразмерность не имеют абсолютного значения и должны рассматриваться только относительно цели произведения, которая состоит в том, чтобы форма сияла в материи».

Немецкие кинематографисты-экспрессионисты, зараженные упадочническими настроениями своего времени, применили на практике подобные эстетические теории. Но будущего у этого экстравагантно-субъективного направления быть не могло. Как и всякое чисто формалистическое течение, оно с самого начала оказалось пораженным недугом патологической искусственности в поисках необычных тем и художественных решений. Спустя примерно четыре года после своего появления немецкий экспрессионизм в кино (почти одновременно с экспрессионизмом в театре) стал гаснуть, чахнуть и выходить из моды. Объявленный же «устаревшим» реализм начал шаг за шагом вновь завоевывать ведущие позиции, черпая свои силы в бесконечном многообразии жизни. «Безрадостная улица» (1925) Г. Пабста и «Последний человек» (1924) того же самого Ф. Мурнау, метавшегося из стороны в сторону, особенно наглядно подчеркнули скудость и никчемность всяких формалистических вывертов по сравнению с правдивым отображением действительности. Однако немецкий экспрессионизм подготовил появление в кинематографии так называемых фильмов ужасов.

Над модернизацией экспрессионистского наследства немало потрудились создатели массовой продукции Голливуда. Формалистическая заумь не получила распространения в кино Соединенных Штатов по вполне утилитарным причинам: она не понятна многим зрителям, а поэтому не сулила барышей дельцам-продюсерам, настороженно относящимся к каким-либо экспериментам.

Зато тематику экспрессионистов Голливуд безотлагательно взял на свое вооружение. Он даже повторял некоторые сюжеты, уже разработанные немцами (о том же вампире Дракуле-Носферату). Одна за другой выходили на экран мистические «драмы» с ожившими покойниками и призраками, картины о похождениях убийц-маньяков, врачей-преступников («Блуждающий мертвец», «Поцелуй смерти», «Труп исчезает», «Призрак» и т. д.).

В целях усиления воздействия подобных фильмов на зрителей голливудские режиссеры (всегда относившиеся презрительно к «детским» приемам экспрессионистов) стремились в максимальной степени сохранить видимость правдоподобия второстепенных персонажей и обстановки действия.

Сравнительно больший, чем во всех других капиталистических странах, успех мрачной, пессимистической кинопродукции в Соединенных Штатах первой половины 30-х годов следует объяснить в первую очередь социально-общественными причинами.

Как и кайзеровская Германия, Америка до первой мировой войны была самой молодой и экономически бурно растущей капиталистической державой. Если поражение Германии в войне разрушило иллюзии многих немцев о безоблачном будущем, которое сулили им глашатаи империализма, то участие Соединенных Штатов на стороне победившей коалиции, обогащение и усиление их международного влияния облегчило подобным же заокеанским глашатаям их попытки привить миллионам простых американцев веру в «исключительность» пути развития их страны, в несокрушимость американского оптимизма. Не случайно образом «стопроцентного американца» стал в послевоенные годы жизнерадостный и жизнедеятельный, но бездумный Дуглас Фербенкс. Экономический кризис, начавшийся в 1929 году, сильно подорвал у народа веру в «американский образ жизни». Чтобы отвлечь зрителей от опасных мыслей о социальных и политических проблемах, Голливуд использовал буквально все: от увеселительных кафешантанных ревю до спекуляции на господствующих пессимистических на-

строениях. И созданное на голливудских студиях злобное искусственное чудовище Франкенштейн превратилось в олицетворение автоматизации, которая, по мнению некоторых наивных людей, послужила причиной массовой безработицы.

Однако, как уже показал опыт европейской кинематографии, тот или иной вид идеалистического сурогата не в состоянии долго выдерживать борьбу с реалистическим искусством. Трудящиеся классы отказывались от прописанной им Голливудом киностряпни. В одном только 1933 году из-за падения сборов вынуждена была закрыться примерно треть действовавших в стране кинотеатров. Тогда хозяева Голливуда начали постепенно сдавать свои позиции и все больше допускать на экраны фильмы совсем другого плана. Вторая половина 30-х годов проходит под знаком заметного роста реалистических тенденций. Вехами на пути развития критического реализма в американском кино явились такие замечательные произведения, как «Новые времена» Чарльза Чаплина (1936), «Гроздья гнева» Джона Форда (1940), «Лисички» Уильяма Уайлера (1941).

Конечно, массовая продукция Голливуда оставалась верной своим принципам. Создатели этой продукции продолжали разработку банальных тем и сюжетов. По справедливому замечанию австралийского публициста А. Мэндера, хозяева американской кинопромышленности стремятся угождать прежде всего вкусам наименее развитой, наименее сознательной части зрителей. «Если мне скажут,— писал А. Мэндер в 1945 году в книге «От шести вечера до полуночи»,— что мечтающий о наживе коммерсант ставит себе целью «выполнить заказ публики», я таким ответом не удовлетворюсь. «Заказ публики» не возникает сам собой, его внушает реклама. Пусть даже вкус к определенному роду фильмов со временем прочно укоренится, факт остается фактом: этот вкус благоприобретенный, потребность, которая была искусственно привита и вошла в привычку. Низкопробные голливудские фильмы за несколько лет могут так испортить вкусы публики, так одурманить ее сознание, что она уже не будет способна воспринимать что-нибудь лучшее».

Привитый американским зрителям вкус дал возможность Голливуду в годы войны выпускать наряду с единичными реалистическими антифашистскими фильмами десятки картин, представлявших собой всего лишь беззастенчивую спекуляцию на актуальной военной тематике. Эта тематика использовалась в них лишь как приманка, как отправная точка для развертывания обычных сюжетов приключенческих, детективных, любовных и псевдопсихологических драм («Касабланка», «Пять гробниц на пути в Каир» и другие).



«СЫН ФРАНКЕНШТЕЙНА» (США)

Существенную эволюцию в годы войны и в самые первые послевоенные годы претерпевает жанр гиньоля. По своим приемам фильмы этого жанра уже полностью приближаются к той категории картин, которые получат название «черных». Показательным образчиком может послужить в этом отношении фильм Роберта Сьодмака «Спиральная лестница» (1945), рассказывающий о маньяке-убийце, который считает своим долгом истреблять всех «неполноценных» людей.

В картине Сьодмака сравнительно мало событий, все внимание уделяется созданию мрачной атмосферы. В самом начале показывается крупным планом глаз неизвестного преступника; киноаппарат как бы сквозь его зрачок снимает переодевающуюся в комнате отеля женщину, затем видны сведенные судорогой руки жертвы, которую душат... Все дальнейшее действие происходит во время страшной грозы с раскатами грома и зловещими вспышками молнии. Сквозь гнущиеся от ветра заросли возвращается домой героиня фильма немая девушка Элен, работающая служанкой в богатом и респектабельном доме Уорренов. Хлынувший ливень заставляет девушку почти бежать. Невдалеке от подъезда

дома притаился у дерева закутанный в плащ человек. Он наблюдает, как приближается Элен, как она ищет в сумочке ключ, как она роняет его, наклоняется и с отчаянием шарит в луже. Вспышки молнии освещают его мрачную фигуру. Он выходит из своего укрытия и крадется к девушке. Но ключ, наконец, найден, и та устремляется к двери.

Войдя в дом, героиня своим неожиданным появлением пугает пожилую служанку. Ветер распахивает окно; служанка говорит девушке, что она хорошо помнит, как сама заперла его. Выходит из комнаты в коридор. Видны бесшумно крадущиеся ноги. Зрачок неизвестного преступника, показанный крупным планом, смотрит на Элен, как прежде в отеле на убитую девушку.

В спальне лежит прикованная болезнью к постели старая хозяйка дома Уорренов. Она предпочитает разговаривать в одиночестве со шкурой тигра, но только не с людьми. На столике у ее кровати спрятан револьвер. Со всех входящих в комнату, даже со своих двух взрослых сыновей, она не спускает подозрительно-загадочного взгляда. Исключение делается ею только для Элен, которую она уговаривает немедленно покинуть дом.

...«Потусторонняя» музыка, мрачный подвал, гулкие шаги на железной спиральной лестнице, неровный свет свечи. Вновь зрачок неизвестного убийцы, и в нем — фигура секретарши Бланш, в которую влюблены оба брата Уоррены. Затем почти весь экран закрывает спина убийцы. Видны лишь скрюченные руки Бланш, судорожно дергающиеся на фоне свисающей со стен паутины.

По какому-то поручению уезжает из дома садовник, сиделка уходит, отказавшись от работы из-за постоянных придирок больной старухи, пожилая служанка напивается до беспамятства, младший из братьев Уорренов заперт в чулане по подозрению в убийстве Бланш.

Героиня в ужасе мечется по пустым комнатам в поисках старшего Уоррена, которому полностью верит. Снова зрачок преступника, снова «потусторонняя» музыка. Зритель понимает теперь, что убийцей является старший брат, внешне добропорядочный профессор Уоррен. Он охотится за своей жертвой, настигает ее на лестнице, начинает душить. В этот миг раздается выстрел: больная старуха, все же поднявшаяся со своей постели, убивает собственного сына. Застрелив его, она умирает на той же лестнице. Героиня в смертельном ужасе кричит: из-за пережитого потрясения она обрела голос....

Сюжет «Спиральной лестницы» типичен для гиньоля, но ряд черт выделяет его из этого жанра. И дело, конечно, не только в том, что некоторые приемы фильма заставляют вспомнить формалистические выверты экспрессионистов. «Спиральная лестница» отличается от гиньоля прежде всего тем, что ставит своей целью не просто увести зрителя с помощью необычного и занимательного действия от реальности, а ввергнуть его в удручающую атмосферу, заронить в душу семена неуверенности, страха перед жизнью, недоверия к людям. И эта задача разрешается с тем большим эффектом, что преступником оказывается не какое-то чудовище или выродок, от которого можно ожидать всего, а самый, казалось бы, положительный и почтенный персонаж. Он стоит выше подозрений и потому до поры до времени разоблачение его практически невозможно.

«Спиральная лестница» была одной из первых картин, проникнутых мироощущением «черного» направления. Переход же к их серийному выпуску оказался для голливудских реакционеров возможным лишь некоторое время спустя. Ибо «черная серия», как таковая, была вызвана к жизни не второй мировой войной, носившей на основном своем этапе справедливый, антифашистский характер, а событиями послевоенных лет, разрушившими иллюзии, которые питали простые американцы в годы борьбы с фашизмом.

Смену господствовавших настроений в Соединенных Штатах правдиво и убедительно показал Уильям Уайлер в своем знаменитом фильме «Лучшие годы нашей жизни» (1947). Очевидно, эти качества картины и обусловили ту весьма прохладную встречу, которую ей оказала большая пресса Америки, хотя она и была признана лучшим фильмом года и пользовалась огромным успехом у зрителей. Очень скоро «Лучшие годы нашей жизни» вообще были сняты с экрана, подвергшись надолго фактическому запрету: в соответствии с начавшейся в стране широкой антидемократической и милитаристской кампанией произведения критического реализма должны были уступить место человеконенавистнической пропаганде. (Самый факт появления фильма Уайлера можно объяснить только в свете едкого, но меткого замечания, сделанного как-то выдающимся американским актером Полем Муни: из трехсот выпускаемых еже-

годно кинокартин три или четыре неизбежно выйдут хорошими, как бы ни старались сделать их похожими на все остальные.)

«Черным» фильмам была отведена важная роль в человеконенавистнической пропаганде, которой усиленно занялся Голливуд. В фильмах этого реакционного направления нет никакого идеала, для героев отсутствует какой-либо выход из замкнутого порочного круга преступлений, жестокостей, психических и физиологических извращений. Анализ приемов, которыми пользуются их авторы, мог бы привести к интересным выводам о корнях генеалогического древа «черного» фильма, о преемственности тех или иных средств выразительности, о смешении в «черной серии» приемов, характерных для обычной уголовной, детективной и психологической драмы, для гиньоля, для фантастических и приключенческих произведений, для экспрессионистских, абстракционистских и прочих вывертов в театре, живописи и т. д. Но здесь важно подчеркнуть, что не те или иные отдельные художественные особенности прежде всего делают «черный» фильм черным, а его отношение к действительности. Именно поэтому «черная серия» представляет собой не жанр, а течение, направление в современной буржуазной кинематографии. Тем более, что известны не только «черные» драмы, но и «черные» комедии (американская «Мышьяк и старое вино», английская «Как убить богатого американского дядюшку» и др.), которые существенно отличаются своими настроениями даже от довоенных уголовных «комедий» с патологическим юмором (типа «Легкого случая убийства» Ллойда Бекона.)

Если говорить о натурализме деталей и жестокости «черного» фильма как об одной из его отличительных особенностей, то следует заметить, что такого рода элементы часто оказываются привнесенными и в картины совсем другого характера, подчас подлинно реалистические и социально-значимые. Эти болезненные элементы проникают даже в такие, в целом здоровые кинопроизведения, как, например, «Плата за страх» французского режиссера Анри Жоржа Клузо (сцена на нефтяном болоте). Под влиянием «черной» моды чертами невероятной жестокости наделяются порой и фильмы для детей. Американский кинорежиссер Джон Хаусман с горечью воскликнул несколько лет назад:

«Я помню время, когда Дисней и его менее удачливые подражатели показывали на экране шаловливые проделки пчелок, птиц и разных мелких зверюшек. Преобладающим тоном было чувство радости жизни... Теперь все изменилось... Мультфильмы превратились в кровавое поле сражения, на котором одичавшие и безжалостные создания преследуют и калечат друг друга или с садистской яростью разрывают на части».

Жестокость и смерть выступают в «черных» фильмах в качестве главного объекта действия. В этих фильмах преступление рассматривается как обыденное явление, как действие, доступное каждому и нередко приносящее убийце деньги, любовь, восхищение окружающих. Герои фильмов почти всегда наделяются внешней привлекательностью, чтобы завоевать симпатии зрителей. Так, оценивая игру актрисы Локвуд в фильме «Беделия», журнал «Голливуд куотерли» писал сразу после его премьеры:

«Маргарет Локвуд удалось создать чарующий образ красавицы, убивающей своих мужей с целью получения страховых премий. Актриса внесла в роль столько личного обаяния, что зритель с неподдельным сожалением следит за действиями сыщика, разоблачающего прекрасную отравительницу».

Говоря о «черной серии», следует из общей массы грубо штампованных картин, выбрасывающихся на экран ежегодно многими десятками, выделить фильмы, в которых задачи отравления умов и развращения душ зрителей разрешаются с большим постановочным мастерством, а иногда драматургически тонко, неназойливо. К числу самых профессиональных «черных» фильмов относятся в первую очередь послевоенные произведения режиссера Альфреда Хичкока. Переехавший из Англии в США в 1939 году и прославившийся бесчисленными постановками «психологических детективов», Хичкок своими «черными» фильмами быстро стяжал себе славу голливудского «декадента № 1». Уводя зрителей в мир подсознания, интимных переживаний и мнимозначительных конфликтов, Хичкок благодаря своему отточенному мастерству подает реакционную философию в увлекательной форме, полной напряженного действия. Для создания мрачной атмосферы и «психологизации» героев он прибегает к скрупулезной обработке каждой детали, не останавливается перед сюрреалистическим декоративно-художественным оформлением.

Упадочный модернизм творчества Хичкока получил законченное развитие в картине «За-



«ТАИНСТВЕННЫЙ СПУТНИК» (Япония)

ворожённый». В другой его картине — «Веревка»— особенно отчетливо проявилась уже человеконенавистническая идеология ницшеанства. (Философской основой «черной серии» служат самые различные виды и разновидности идеализма; попытки некоторых киноведов на Западе свести эту основу исключительно к фрейдизму глубоко неверны.)

Преувеличенное внимание к психологическим нюансам и ненормальностям, к инстинктам и низменным желаниям, к различным «комплексам» и «фобиям», которые обрекают людей на гибель или убийство, на чувство собственной беспомощности и безысходный пессимизм,—все это призвано ввергать зрителя в состояние духовного паралича, невосприимчивости к окружающему миру, безропотного подчинения злу.

Такого рода насилие над человеческой психикой, как бы ни были благоприятны для этого общественно-политические условия, не может культивироваться долго. Начиная с 1953 года «черная серия» в Соединенных Штатах вступила в полосу кризиса. Во Франции и других странах она появилась позднее, однако период ее «расцвета» оказался еще более коротким. Духовный яд подобного «искусства» стал претить не только широким массам зрителей, но даже тому «разбитому поколению» молодых людей, которые впитали его чуть ли не с молоком матери и представители которого не раз выводились в качестве героев «черного» фильма.

Изменившееся повсеместно на Западе в 50-е годы отношение к «черному» фильму заставило его создателей несколько перестроиться. Показательна творческая судьба того же Альфреда Хичкока. В своих последних произведениях он нередко вставал уже на путь исключительно формального эксперимента, решая те или иные сложные технические задачи (например, фильм «Окно во двор», снятый в одной декорации и с одной точки). О тупике, в который зашло рафинированное искусство Хичкока, говорит и возвращение его к старому жанру «психологического детектива», которому он отдавал основную дань до второй мировой войны.

Отступление «черного» фильма на его родине — в Соединенных Штатах — проходило в 50-е годы параллельно с возрождением духа критического реализма. Тяжелое положение, которое переживала американская кинематография, стало серьезно беспокоить даже тех ее работников, которые прежде были весьма далеки от прогрессивных позиций. К их числу относится, например, режиссер Билли Уайльдер. В середине 40-х годов он тоже увлекался модным жанром псевдопсихологической драмы, выискивая своих героев в мире убийц и пьяниц («Двойная страховка», «Потерянный выходной день»). Но уже в 1950 году Уайльдер выпустил такое интересное произведение, как «Бульвар Сансет» («Бульвар Заходящего солнца»). Название фильма символично: это не только одна из главных улиц Голливуда, но и весь Голливуд, переживающий самый серьезный кризис в своей истории.

Однако потребовалось длительное время, чтобы несколько улеглась маккартистская реакция и появились хотя бы минимальные возможности для прогрессивно настроенных киноработников. Часть фильмов стала выпускаться мелкими продюсерами за пределами Голливуда. Наиболее значительными вехами в прогрессивной американской кинематографии последних лет стали фильм Герберта Бибермана «Соль земли» (1953), созданный на профсоюзные средства, и фильм Стенли Крамера «Бегство в кандалах» (1958). О жизни простых людей Америки говорили также картины «Смерть коммивояжера» Л. Бенедека, «Школь-

ные джунгли» Р. Брукса, «Марти» Д. Манна, «В центре бури» Д. Тарадаша и другие. Разоблачению бессмысленности и бесчеловечности войны посвящены антимилитаристские фильмы «Пути славы» С. Кубрика, «На берегу» С. Крамера.

Но подобные произведения занимают в количественном отношении весьма скромное место в американской кинопродукции. В «больном обществе» (используя выражение журнала «Сайт энд саунд») на смену одному реакционному направлению неизменно приходит другое.

Возрожденный и получивший в настоящее время небывалый расцвет жанр гиньоля, сменивший «черную серию», призван выполнять те же задачи духовного отравления зрителей, что и любое другое предшествовавшее реакционное течение.

Страшные чудовища, белокурые красавицы-убийцы, обглоданные скелеты, убийственные лучи и прочие страсти мелькают сейчас на экранах Запада и некоторых восточных стран — прежде всего Японии — как в калейдоскопе («Конец света», «Таинственный спутник», «Пожиратель женщин», «Дьявол без лица» и т. д. и т. п.). Появляются все новые варианты фильмов о вампире Дракуле, а возрожденный «Франкенштейн» насчитывает уже 39 серий! Однако каждая смена жанров и направлений в искусстве накладывает известный отпечаток на характер даже самых традиционных штампов. То же самое произошло и с современными фильмами ужасов: по сравнению с «добрым, старым» гиньолем 30-х годов их «цвет» стал несравненно более темным.

Изменения, которые произошли за последние десять лет в международных отношениях (связанные прежде всего с дальнейшим ослаблением империалистического лагеря и укреплением сил прогресса), бурное развитие науки и техники нашли свое искривленное отражение в тематике фильмов ужасов. Значительная часть их посвящается теперь «атомной» фантастике. Одной из первых «атомных» картин явилась «Война миров» режиссера Байрона Хескина. Это кинопроизведение значительно и характерно отличается от известного одноименного романа Герберта Уэллса, по мотивам которого оно было поставлено.

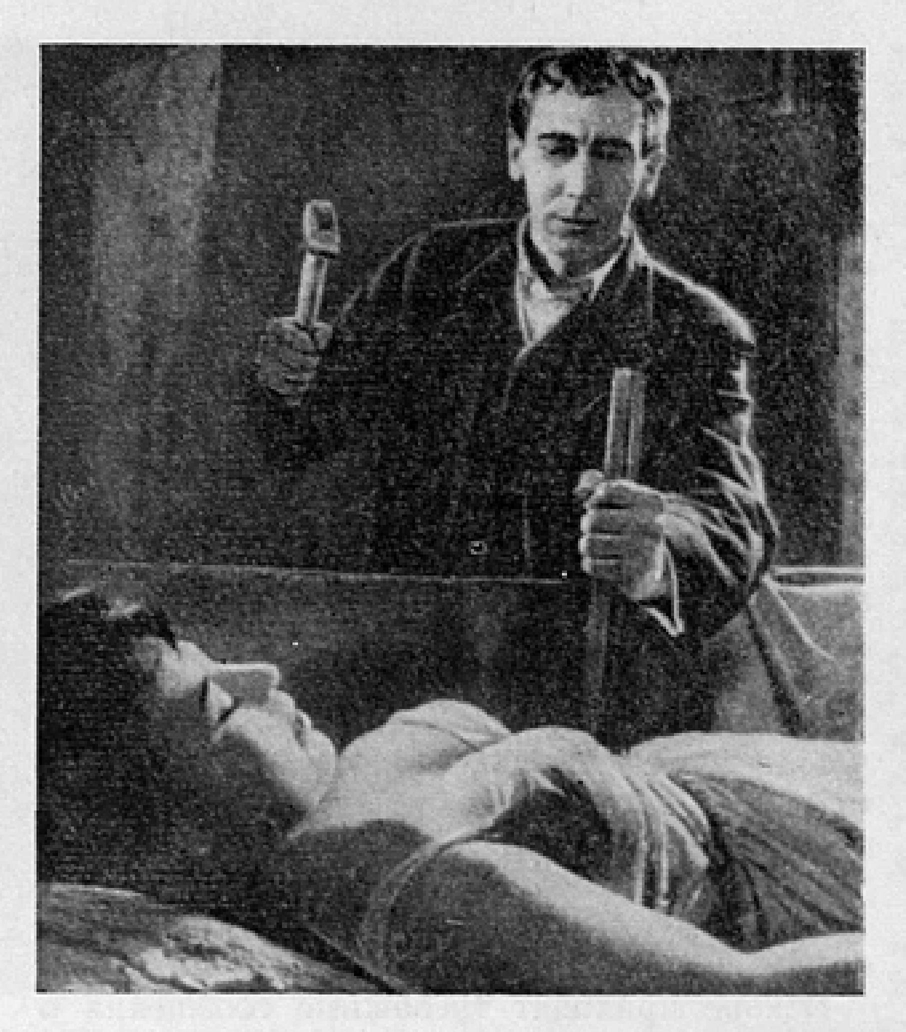
...Занятые своими делами люди не подозревают, что за ними давно уже пристально наблюдают обитатели других миров, в частности, марсиане. Из-за ухудшения температурных условий на Марсе они ищут планету для переселения и по ряду причин избирают в этих целях Землю.

Однажды вблизи маленького городка в штате Калифорния падает какой-то раскаленный шар, который все принимают за огромный метеор. К месту происшествия прибывают ученые; в их числе находится и молодой атомник Форрестер. Вечером того же дня, когда Форрестер танцует в ресторанчике с хорошенькой девушкой Сильвией, начинают разворачиваться необыкновенные события. Трое людей, оставленных на наблюдательном посту около «метеора», видят, как медленно открывается крышка в верхней части шара и оттуда появляется какое-то странное металлическое щупальце, снабженное ярко-красным «глазом». Этот «глаз» время от времени излучает всеиспепеляющие огненные лучи. В ресторанчике, где танцуют Форрестер с Сильвией, гаснет электричество и останавливаются часы. Обеспокоенные происшедшим, все спешат к «метеору» и находят там вместо трех сторожей только отпечатки их тел на скале.

Вскоре приходят тревожные сообщения о прибытии таких же страшных снарядов в

«ДЬЯВОЛ БЕЗ ЛИЦА» (Англия)





«ДРАКУЛА» (Англия)

разные части Соединенных Штатов, а также во все другие страны. Против нежданных агрессоров направляются лучшие американские воинские части. Дядя Сильвии пастор Коллинз, чтобы избежать кровопролития, пытается обратиться к одному из пришельцев со словом божьим, но гибнет, уничтоженный все тем же сокрушительным огнем.

Войска начинают боевые действия. Однако все артиллерийские снаряды отлетают от электронно-магнитного поля, которое прикрывает каждый аппарат марсиан. Форрестер и девушка спасаются на самолете, но терпят аварию. Они укрываются в полуразрушенном домике, около которого появляется вскоре один из марсиан. В окно домика проникает его механическое щупальце, снабженное телевизионной камерой. Форрестер разбивает камеру и, захватив ее остатки с собой, вместе с Сильвией успевает выбежать из дома до того, как его уничтожают испепеляющие лучи.

Тем временем с Марса прибывают все новые и новые аппараты. Бо́льшая часть городов уже лежит в развалинах. Центром борьбы с марсианами становится уцелевший пока Вашингтон. Там принимают решение — сбросить на пришельцев атомную бомбу.

Форрестер с Сильвией добираются до научно-исследовательского института в Сан-Франциско. Принесенный им телевизионный «глаз» дает возможность представить, какой видят марсиане нашу землю и ее обитателей. Несколько капель крови марсианина, сохранившиеся на камере, подвергаются анализу.

Взрыв атомной бомбы не производит никакого воздействия на марсиан: аппараты, в которых они находятся и с помощью которых передвигаются, надежно защищены электронно-магнитным полем. Марсиане продолжают свое разрушительное шествие по земле. Чтобы завоевать весь мир и уничтожить на нем все живое, им достаточно теперь шести дней.

Начинается эвакуация жителей Сан-Франциско в Скалистые горы. Обезумевшие люди атакуют все проходящие машины, убивают друг друга. В суматохе Форрестер теряет Сильвию. Тщетно мечется он по опустевшим улицам города, пытаясь отыскать ее.

В Сан-Франциско появляются первые марсиане. Единственное прибежище оставшихся в городе людей — церковь, где все молятся о спасении. Там Форрестер находит Сильвию. К церкви приближается марсианин. Люди со страхом наблюдают, как открывается люк таинственного аппарата и оттуда появляется отвратительная, ничем не защищенная зеленая рука марсианина. Но вдруг рука безжизненно повисает. Люди молились о чуде, и чудо произошло. Бактерии земной атмосферы оказались губительными для организмов марсиан, и они один за другим умирают. Торжественным хвалебным молебном люди благодарят бога за спасение...

Так, в одном невообразимом клубке тесно переплелись в фильме псевдонаучная фантастика и религиозное ханжество, гиньольные приемы и традиционные голливудские штампы любовных мелодрам. Но основная направленность фильма — стремление как можно сильнее напугать зрителей — лежит в общем русле милитаристской пропаганды, пытающейся оправдать в глазах американского налогоплательщика гонку вооружений.

Наряду с «атомными» фильмами, дорогу которым проложила «Война миров», тем же неблаговидным задачам постоянной психологической «обработки» зрителей служат и другие модернизированные гиньольные кинокартины. Особенно широко использует их американское телевидение. Журнал «Ньюсуик» вынужден был еще в январе 1958 года напечатать статью под красноречивым заго-

ловком: «Сумасшествие за деньги». В ней отмечалось, что фильмы, наполненные всякого рода страхами, занимают основное место в телевизионных передачах и что подготовлены еще 52 «потрясающих» фильма, в которых действуют чудовища, маньяки, убийцы. А другой журнал, «Знаменитые чудовища кино» (существует такой!), пророчествует: «Может быть, не так уж далек тот день, когда витамины будут заменены вита-монстрами... а самый обычный аспирин — таблетками, называемыми страх-пирином».

Страх... Во всех видах и обличьях глядит он с экранов капиталистического мира, отражая, как в зеркале, искаженное ужасом перед ходом истории лицо этого мира. Но, как показывает опыт, реакционные течения буржуазного кино из-за своей грубой тенденциозности и откровенного антигуманизма быстро дискредитируют себя. Нет сомнения, что такая же судьба ожидает и возрожденный гиньоль. Вита-монстры не заменят витамины, а их производителям не помогут никакие таблетки страх-пирина.

Н. Аносова

Путь к правде

Всем нужен Форестье, все ищут Форестье, все говорят о Форестье, каждый готов поклясться, что знает этого человека... Но на самом деле Форестье мы так и не увидели.

В фильме Жана Поля Ле Шануа «Адрес неизвестен» мы увидели обстановку жизни Форестье, холостую квартиру, многонаселенный дом, в котором живет его семья, жену — рано состарившуюся, сдержанную и печальную, его друзей, знакомых, его служебное окружение — и перед нами возник ярко очерченный образ самодовольного, циничного дельца на американский манер, стремящегося урвать от жизни как можно больше и сеющего вокруг себя горе и разрушение. Журналисты с завистью говорят об этом «ассе репортажа, который за три секунды пишет статью, а за вечер без труда сотворит роман, хотя никто не видел его с пером в руках, а всегда с дамой под руку». Этот прием «невидимки» помогает интересно показать среду, порождающую Форестье, множество маленьких форестье буржуазного мира.

Искусство Ле Шануа как режиссера и сценариста исполнено простоты и прозрачной ясности. И в комедии и в драме оно кажется почти всегда одинаково правдивым, достоверным и поэтичным. В отличие от многих других кинематографистов Запада Ле Шануа в каждом отдельном случае стремится к цели, вполне отчетливой и, по-видимому, давно для себя сформулированной. «В фильмах нужно изображать правду, раскрывать жизнь такой, какова она в действительности, показывать живых людей с их заботами, радостями и огорчениями». Художественное произведение, утверждает Ле Шануа, должно строиться по закону трех «Н»— честность (honneteté), скромность (humilité) и юмор (humor), который «неотделим от жизни и озаряет все ее трудности».

Этот талантливый и в то же время скромный, не претендующий на особую теоретическую оригинальность художник все время в поисках, в движении.

Наш зритель, в общем, имеет более полное представление о Ле Шануа, чем о любом другом французском художнике кино. Мы знаем его лучшие, так сказать, программные фильмы, мы можем с достаточной подробностью проследить его путь. И нам кажется, что стоит поразмыслить над творчеством этого интересного, многими своими чертами близкого нам художника.

Люди типа Форестье редко встречаются в фильмах Ле Шануа. Творчество Ле Шануа проникнуто уважением к человеку и светлой верой в него. «Для меня плохой человек — исключение. Для меня на свете мало плохих людей: есть люди несчастные, заблуждающиеся или обманутые»,— говорит он.

На первый взгляд это может показаться обычной формулой абстрактного гуманизма. Но фильмы убеждают в другом: герой Ле Шануа — не человек «вообще», это труженик, человек из народа.

Творчество Ле Шануа — непрерывная полемика с буржуазным модернизмом, с философией экзистенциализма, утверждающей одиночество. Следуя по пути Рене Клера и Жана Ренуара, одновременно с Рене Клеманом и Луи Дакеном,

Ле Шануа создает фильмы, рассказывающие о жизни трудовых людей, раскрывающие их душевную красоту, их социальную и духовную солидарность.

Ле Шануа — художник остро современный. В 1946 году по горячим следам он создал документальный фильм о борцах французского Сопротивления («В сердце грозы»), одну из своих первых самостоятельных работ. В те годы продюсеры упорно бойкотировали темы войны и Сопротивления, мотивируя это псевдонаучными рассуждениями о необходимости «дистанции во времени». Все фильмы Ле Шануа, даже созданные на материале прошлого, обращены к современности. В «Беглецах» мысли трех французов, бежавших в 1943 году из фашистского лагеря, адресованы Франции 50-х годов, экранизация романа Виктора Гюго «Отверженные» (1957) полна ассоциаций с современной жизнью.

Контрасты маршаллизированной Франции конца 40-х годов нашли живое отражение в фильме «Адрес неизвестен» (1950), о котором мы уже начали говорить и который до сих пор остается одной из наиболее значительных работ Ле Шануа.

Сюжет этой картины — история девушки, покинутой своим соблазнителем, отнюдь не нов, даже банален, но сценаристы (Алекс Жоффе и Жан-Поль Ле Шануа) придали ему необычность, оригинальность. Главным героем фильма становится совсем посторонний для драмы Терезы человек — шофер такси Эмиль, встретившийся с этой девушкой из Шамбрери лишь потому, что по доброте душевной согласился отработать смену за своего напарника.

Усталый, озабоченный Эмиль (Бернар Блие) вежливо, но неохотно отвечает человеку, торопящемуся на Лионский вокзал, бросает хмурые реплики контролерам в гараже и, пренебрегая возмущением стоящих в очереди за такси, подъезжает к одинокой, растерянной девушке с чемоданом в руках. Так начинаются поиски адреса, в течение которых зритель знакомится с Парижем, с судьбами людей и с сердцем простого человека.

С той минуты, как Эмиль узнает, что Тереза (Даниель Делорм) обманута, он начинает чувствовать как бы ответственность за судьбу своей пассажирки. Постепенно раскрывается глубокая сердечность этого трудового человека, его душевный такт. И фильм показывает, что эти черты не необычны, что свойственны они не только Эмилю. Труженики тесно связаны между собой, живут одной жизнью, одними думами и заботами. Они понимают друг друга с полуслова, их внешне грубоватые отношения полны сердечности и доброты. Друзья Эмиля — шоферы такси — ездят по всему Парижу, помогая в розысках Терезы. Жена Эмиля, лица которой мы даже не успеваем разглядеть (она всего лишь на несколько секунд появляется в фильме), выказывает удивительную доброту к совершенно незнакомой ей девушке.

Но трогательность ситуаций почти никогда не переходит в сентиментальность: доброе чувство к своим героям автор по-мужски скрывает под теплым и умным юмором. Взволнованный добротой своей жены, Эмиль спешит к Терезе, чтобы обрадовать ее, но зрителя сейчас же отвлекают от этой трогательной сцены словами приятеля Эмиля, который жаждет объясниться по поводу своего вчерашнего выступления на профсоюзном собрании. «Наконец-то я могу объяснить, почему я голосовал против»,— говорит он Эмилю, и этим кончается фильм.

... Прекрасен вечерний и утренний Париж, увиденный глазами шофера, влюбленного в свой город. Пустынные улицы раннего утра, молчаливые, торжественные здания, прозрачная Сена, окутанная легким туманом... Но красота Парижа — не мертвая, не музейная красота. Париж Ле Шануа — это город людей, живых, экспансивных, естественно сливающихся с ним. В то же время это город контрастов. Вот немолодая проститутка с изможденным лицом устало качает головой: «Такси не для меня». Нищий деловито роется в мусорной яме. А в это время на мосту через Сену, где приготовилась броситься в воду от отчаяния и безвыходности Тереза, остановилась машина, из нее выскакивает красотка. «Не забудь виски, Джонни! До вечера!»— слышится ее голос. В фильме все основано на контрастах выразительных, но не назойливых, на живых штрихах буржуазного образа жизни.

Шоферы помогают незнакомой девушке, а люди из мира Форестье обманывают и предают друг друга. Эмиль ждет ребенка и радуется ему, а Форестье бросает своего ребенка. В фильме даже два «контрастных» общественных сборища: профсоюзное собрание шоферов и беспорядочная, шумная и какая-то хищная толпа в клубе экзистенциалистов. Или этот полный острой и гневной иронии контраст: Тереза на ночном вокзале с ребенком на руках среди крикливых, грубо размалеванных плакатов, рекламирующих дорогие курорты и путешествия: «Шамбрери! Поезжайте в Шамбрери!»

Режиссер обычно не морализирует, не повышает голоса, не навязывает зрителю своего ви́дения. Но иногда спокойствие изменяет ему, и гнев прорывается в этом честном и искреннем художнике, сообщая его кинематографическому языку необычную резкость.

У Ле Шануа большой, богатый кинематографический опыт. Свой путь в кино он начал монтажером и ассистентом у Жана Ренуара, Жюльена Дювивье. К режиссуре Ле Шануа пришел уже сложившимся,

зрелым человеком, хорошо знакомым с жизнью. Он знает множество профессий: заводского рабочего, матроса, наборщика, электрика, официанта. Не в этом ли своем труде и общении с простыми людьми почерпнул Ле Шануа ту особую народность и веселое мужество в отношении к жизни, которые так свойственны его героям?

Ле Шануа — настоящий мастер кинодиалога. Его сценарии (написанные иногда совместно с другими авторами) уже заключают в себе режиссерское вйдение фильма. Диалоги естественны, непринужденны, в них есть подлинно кинематографическая сжатость и точность. В фильме «Папа мама, служанка и я» (1954) и его продолжении «Папа, мама, моя жена и я» (1955) великолепный диалог, тонкие и точные детали помогли раскрыть поэзию повседневной будничной жизни простой парижской семьи. Эти фильмы задуманы как своеобразный камерный эпос, полный юмора и задушевности.

Семья учителя естествознания Ланглуа (Фернан Леду) живет в тесной квартирке и испытывает постоянные материальные затруднения. Папе Ланглуа приходится просиживать долгие часы, подсчитывая расходы и пытаясь сократить их. Робер (Робер Ламурье) — взрослый молодой человек с дипломом адвоката — никак не может найти работу и клиентов. Особенно трудно приходится этой семье, когда Робер женится на студентке Катрин (Николь Курсель) и в семье появляются две пары близнецов. Мама (Габи Морлей) — женщина с образованием, но она может использовать свое знание английского языка лишь для того, чтобы переводить бульварные романы. Семью Ланглуа хотят выселить из квартиры, их обкрадывают спекулянты и хищники. Им живется трудно. Но есть люди, которые живут хуже их: в каморках шестого этажа ютятся целые семьи тружеников.

И все-таки это фильм о радости — радости настоящей любви и семейной близости. Несмотря на узость и скудость жизни, эти люди не теряют своей человечности и способности радоваться. В фильме царит атмосфера юмора, сердечности, терпимости к слабостям родных. Папа, милый и слабый человек, всю жизнь мечтавший быть великим, красноречивым и сильным, как Демосфен, не стал ни тем, ни другим, ни третьим. Он так и остался простым человеком, внешне ничем не примечательным.

Художник тепло и любовно относится к своим героям, но он трезво оценивает их: мягкий юмор, наполняющий фильм, иногда оборачивается жалостью или легкой иронией. В этих людях много хорошего, как бы говорит автор фильма, но они многого еще не понимают и лишь жмутся друг к другу, сопротивляясь жизни, принижающей их.



«ПАПА, МАМА, МОЯ ЖЕНА И Я»

Но в этом, казалось бы, кристально-ясном фильме есть недосказанность, быть может, не всегда направляющая мысль зрителя по правильному пути. Силы, враждебные трудовым людям, недостаточно определенны, почти безлики, в них нет социальной законченности образа Форестье. За правдой быта, переданной тщательно и тонко, недостаточно ясно ощущается социальный подтекст.

В начале 1955 года, отвечая на вопрос нашей «Литературной газеты» о том, как встречали новый год герои фильма «Папа, мама, служанка и я», Ле Шануа написал целую маленькую новеллу в форме дневника того же Робера Ланглуа. «Мы хотим быть уверены в завтрашнем дне, в нашем будущем. А оно зависит от мира во всем мире. Как большинство честных людей, мы чувствуем себя полными добрых надежд и доброй воли, но мы часто бываем несчастны и недовольны. Мы охотно говорим: «Так дальше продолжаться не может». Но мы не ищем истинных причин наших трудностей. Нам еще предстоит понять, что мы должны бороться все вместе, чтобы всем вместе добиться желанных перемен».

Герой Ле Шануа стал глубже думать о жизни, он заговорил о борьбе.

В фильмах начала 50-х годов — «Брачное агентство» (1951), «Волшебная деревня» (1953), «Папа, мама, служанка и я» и даже в такой социально выразительной картине, как «Адрес неизвестен», Ле Шануа, участник Сопротивления и создатель

документальных картин о его борцах, как бы отдаляется от активной гражданственности своих ранних произведений. Но вот появился фильм «Беглецы», и в творчестве Ле Шануа зазвучали новые серьезные мысли.

Этот фильм, созданный по автобиографическому рассказу Мишеля Андре «Однажды вечером», остро драматичен, в нем развертывается глухая, но напряженная борьба трех пленных французов, бежавших из немецкого лагеря, борьба с миром фашизма, за свою жизнь и свободу. Хотя бо́льшая часть действия происходит в темном вагоне, мир, охваченный войной, порабощенный нацистами, все время перед нами. Мастерство кинематографической детали, лаконичность и сдержанность Ле Шануа особенно отчетливо сказались в этом фильме, получившем Большую премию французского кино за 1955 год. Вот до беглецов доносится тихая песня на родном их языке, и на зрителя из вагонов для скота смотрят измученные, покрытые темными тенями лица женщин, с трудом шевелящих пересохшими от жажды губами. Вот врываются в вагон тупые и резкие звуки губной гармоники долговязого немецкого конвоира, выразительно символизирующие самодовольный и звериный мир фашизма. Вот ночные железнодорожные станции, загроможденные неподвижными составами, кажущийся безлюдным Копенгаген, балкон Эльсинора, на котором вместо печального Гамлета стоят немецкие пулеметчики.

Пьер, Мишель и Франсуа зажаты между ящиками груза, страдают от жажды, от постоянного нервного напряжения. Но в этом положении — и это самое главное в фильме — они не только делят воду, ссорятся из-за нее и говорят об опасности, они думают о своей родине, о ее будущем и о своем месте в борьбе за это будущее.

Они очень разные, эти трое французов. Пьер (Пьер Френе) — школьный учитель, мужественный и стойкий, Мишель (Мишель Андре) — мягкий и добрый, Франсуа (Франсуа Перье) — легкомысленный, задиристый, эгоистичный. На экране идет не только борьба с фашистами за жизнь и свободу, но и борьба с собственным эгоизмом, с желанием укрыться подальше от ужасов войны. Франсуа заявляет, что, добравшись до Швеции, он заляжет и будет спать, что он нейтрален. Но тяжкие испытания этих дней и пример товарищей преображают Франсуа. Впрочем, все они становятся выше и чище.

Добравшись до Швеции, пленники не испытывают настоящей радости: они избавились от плена, но не обрели свободы. Можно ли считать себя свободными, если Франция порабощена, если над миром нависла угроза тотального рабства. Этот фильм о войне, наполненный мыслями о современности, кончается словами Пьера: «Счастье и мир добываются таким же трудом, как наша свобода. И бороться за них мы должны все вместе». В «Беглецах» герой Ле Шануа преодолел свою пассивность и нейтральность, он обрел понимание необходимости общенародной борьбы за счастье простых людей, неотделимое от мира на всей земле.

Переход Ле Шануа от «Беглецов» к «Случаю доктора Лорана» (1956) и экранизации «Отверженных» Гюго вполне закономерен. Оба последних фильма наполнены борьбой: «Случай доктора Лорана»— за облегчение страданий женщины, ее просвещение, «Отверженные»— за свободу человека.

«Случай доктора Лорана» близок по содержанию раннему фильму Ле Шануа «Школа бездельников» (1948), шедшему недавно на наших экранах. В «Школе бездельников» еще нет мастерства и непринужденности зрелых фильмов Ле Шануа, здесь еще не очень точны, не всегда выразительны детали, монтаж порой робок, неуклюж. Но и этот фильм овеян светом добра и внимания к простым людям. Появившись в период маршаллизации Франции, когда французские экраны были захлестнуты гангстерскими и «черными» фильмами, «Школа бездельников», как и «Адрес неизвестен», стала одним из первых свидетельств нового подъема прогрессивного французского кино.

Молодой учитель Паскаль — Бернар Блие (уже с тех пор любимый актер Ле Шануа) стремится изменить систему воспитания в школе маленького городка Салеза, систему, основанную на муштре и угрозах. Завоевывая дружбу и доверие школьников, он развивает в них интерес к знаниям, активность и самостоятельность. Добрым и чутким отношением Паскалю удается пробудить человеческое достоинство в загнанном и нескладном сироте Альбере, мучительно стесняющемся того, что он, почти юноша, вынужден учиться вместе с детьми. Власти и влиятельные лица города возмущены новшествами Паскаля. Но когда на учителя начинается гонение, дети бедняков и их родители «все вместе» вступаются за него.

Стремление Паскаля изменить систему школьного обучения, борьба доктора Лорана за внедрение во Франции советского метода обезболивания родов выходят за пределы частных проблем. Это борьба против рутины и косности, против обывательских, мещанских представлений, борьба за нового человека, сильного, смелого, свободного. В «Случае доктора Лорана» простые, смелые, целомудренные кадры, показывающие рождение человека, поднимаются до патетической символики.

Фильм «Отверженные»— монументальный кинороман — новый для Ле Шануа жанр. Высокий гуманизм Гюго, его образы людей из народа, полных душевного величия и благородства, не могли не

найти отклика у Ле Шануа, художника, который верит в человека и стремится к изменению его судьбы. Хотя романтизм Гюго, исключительность его образов и ситуаций, его бурная риторика кажутся несовместимыми с задушевным и простым реализмом Ле Шануа, режиссер нашел свой путь к Гюго.

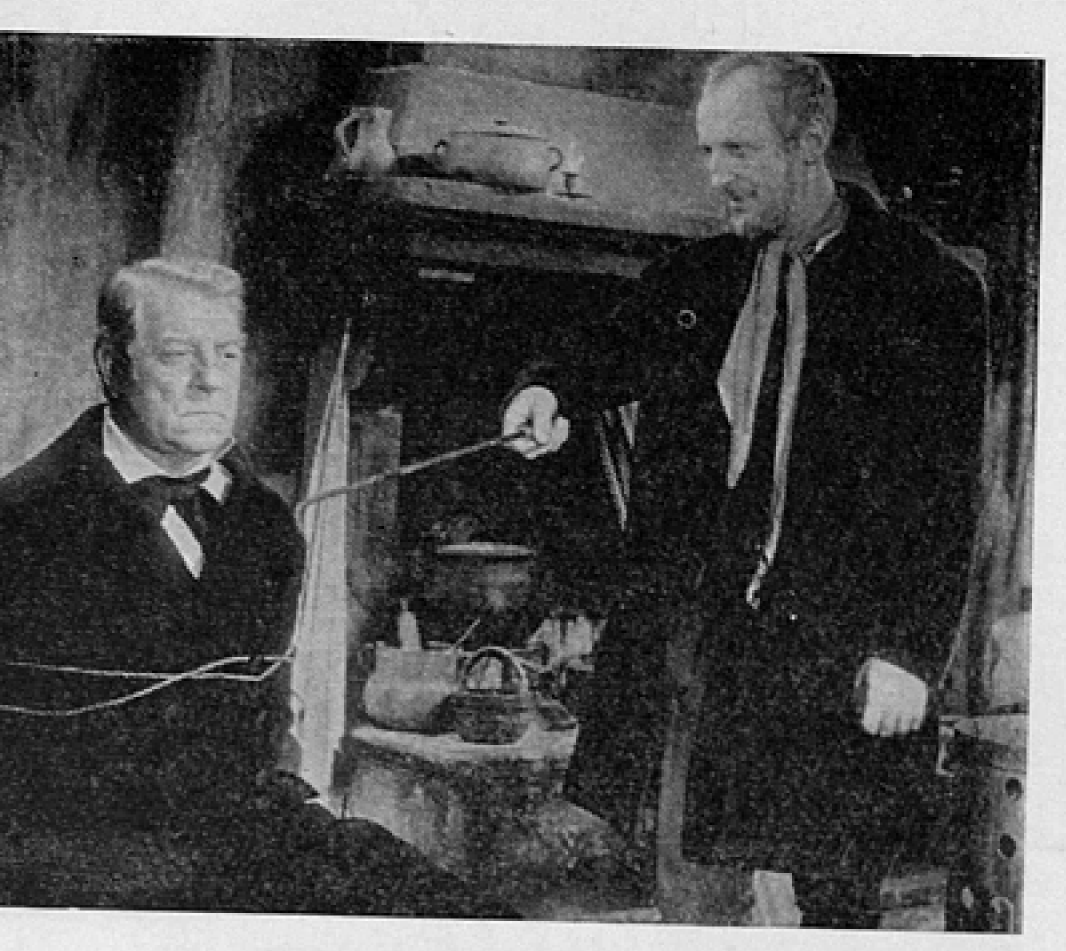
Раскрывая противоречия Гюго, больше того, вступая в спор с великим романтиком, авторы фильма показали трагедию Жана Вальжана как трагедию крушения романтической веры во всемогущество добра и всепрощения.

Борьба добра и зла составляет по Гюго сущность исторического прогресса; путь человечества от «ложного к истинному, от мрака к свету» совершается при помощи милосердия. В «Отверженных» идея милосердия воплощена прежде всего в образе епископа Мириэля, способствующего преображению каторжника Жана Вальжана из ожесточенного полузверя в человека, активно творящего добро. Гюго хочет сказать: Жан Вальжан на верном пути, он воплощение милосердия, он добром побеждает зло. Но авторы фильма выражают сомнение в правоте Жана Вальжана, в истинности избранного им пути. Они видят в жертвенном пути героя трагическую ошибку, заблуждение высокой романтической души.

Жан Вальжан Габена поистине грандиозен. Этот человек с непроницаемым лицом наделен могучей душой, громадной внутренней силой. В его доброте нет никакой сентиментальности, она мужественна и проста. В образе Жана Вальжана в большей мере, чем в других образах фильма, оживают черты стиля Гюго. Габен играет сдержанно и строго и в то же время резко и страстно; каждая черта, каждое чувство его героя выступают крупным

«ШКОЛА БЕЗДЕЛЬНИКОВ»





«ОТВЕРЖЕННЫЕ»

планом в их высшем напряжении, что чрезвычайно характерно для Гюго.

В служении моральному долгу Вальжан Габена не обретает ни спокойствия, ни примирения. Внутренняя жизнь героя, второй план образа сильней и важней его поступков и слов. Неподвижность лица Габена не скрывает, а, наоборот, удивительным образом подчеркивает внутреннее беспокойство этой страстной, мятежной натуры.

Доброта не всесильна — вот итог, к которому приходит Вальжан Габена накануне смерти. Правда, он дал счастье Козетте, его великодушие уничтожило Жавера — вечного его преследователя, ревностного защитника собственников. Но ведь он не смог спасти несчастную Фантину, а на место Жавера встали тысячи других... В противовес роману Жавер в фильме почти все время действует в окружении других чиновников, он лишь наиболее инициативный из них.

Жан Вальжан Габена трагичен в своем одиночестве. Вот он медленно проходит по пустынным площадям и улицам. На угрюмом лице старика отражаются тяжкие думы. А когда перед смертью Жан Вальжан завещает Мариусу серебряные подсвечники, подаренные ему епископом и всегда напоминавшие о всепрощении, в тоне его голоса нет ни торжественности, ни благоговения, в нем звучат лишь равнодушие и бесконечная усталость.

Утверждая милосердие как главный путь к добру, Гюго в «Отверженных» создает в то же время величавый образ народного восстания, называя его «порывом к идеалу». Июньское восстание 1832 года — кульминация фильма, как и романа. Ни в одной из известных нам экранизаций романа восстание не было воспроизведено с такой серьезностью, как в фильме Ле Шануа. Но в образе этого восстания нет художественной цельности. Моменты простоты и естественности перебиваются бутафорской театральностью.

Восстанию в фильме недостает единого дыхания, экспрессии, того трагического восторга, которым оно отмечено у Гюго.

Неровность, неубедительность образа восстания вызваны, конечно, не только трудностями съемки (старинные парижские улицы пришлось снимать в декорациях). Это прежде всего следствие художественной ошибки, результат отсутствия единого художественного замысла экранизации. Поднявшись над романтической философией Гюго, переведя художественно противоречивый язык романа в реалистический план, режиссер и его соавторы не создали нового, цельного образа восстания, а пошли по линии иллюстрирования. Причем, иллюстративно воспроизводя сцены восстания, Ле Шануа стремился прежде всего к внешней достоверности, лишив тем самым образ восстания могучего романтического взлета, придав ему в некоторых сценах вид зрелища наивно-бутафорского.

Мы уже видели, что неудача коснулась не всех образов этого фильма. Кроме Жана Вальжана в фильме интересны и вполне реалистический Тенардье (мало известный в кино актер Бурвиль), и оригинальная Эпонина — Сильвия Монфор, и трогательная Фантина — Даниель Делорм.

Но романтически приподнятый образ парижского гамена Гавроша оказался принесенным в жертву узко понятому правдоподобию. Гаврош из романа — это поэтический символ веселой живости и мужества французского народа, Гаврош, чьи песенки на баррикадах заглушали оружейные залпы, в фильме умирает тихо и «правдоподобно», и песен его почти не слышно...

Еще больше, пожалуй, пострадал в фильме образ страшного полицейского агента Жавера (снова Бернар Блие, но в совершенно ином амплуа). Жавер, как и Тенардье, лишен романтической исключительности, он наделен обликом и всеми повадками заурядного чиновника, но при всем его внешнем правдоподобии образ Жавера в фильме остался иллюстративным, реалистически не переосмысленным.

Художественная неровность сказывается во всех компонентах фильма. И нам кажется, что эти срывы возникли не только потому, что романтический в целом стиль Гюго не всегда поддавался переводу в

иной художественный план, но также явились следствием художественной непоследовательности Ле Шануа, в искусстве которого подлинно реалистическое осмысление жизни иногда подменяется внешним правдоподобием.

●

Ле Шануа глубоко доброжелателен к людям, он страстно хочет для них мира и радости. Но как добиться иной, лучшей жизни, как достичь счастья? Может ли оно прийти без трудной, суровой борьбы со злом?

Терезе помогли добрые люди в Париже. Но почему остаются безнаказанными форестье и что изменится в этом жестоком буржуазном мире в результате профсоюзных собраний с обсуждениями бюджета страховой кассы?

Над такими вопросами в последние годы все больше и больше задумывается художник, от фильма к фильму все яснее намечает он подлинный путь к счастью простого человека. Молодой и уже (или еще) безработный адвокат Робер начинает серьезно размышлять в своем дневнике над проблемами мира, беглецы готовы возобновить борьбу, отверженные ее начинают.

Талантливый и добрый художник пришел в искусство, неся на плечах «маленькую девочку надежды». С тех пор он идет с ней по пути гуманизма, стремясь в своих новых произведениях зорче и острее всматриваться в жизнь и своими фильмами, как он сам заявляет, «приносить пользу Человеку». Но это еще подступы к большой и глубокой жизненной правде, к ее высокому и цельному художественному выражению.

А. Тарелин

Кино в Гвинейской республике

Автор этой статьи был переводчиком группы советских специалистов по проекционной киноаппаратуре, побывавших в Гвинейской республике, чтобы на месте подготовить механиков, способных эксплуатировать проекционные камеры «Украина-3», подаренные гвинейскому народу Советским правительством.

Первые несколько дней, пока проходила разгрузка теплохода, доставившего в Конакри советскую киноаппаратуру, у нас было довольно много свободного времени. Мы ходили по городу, рассматривали улицы и постройки, понемногу привыкали к африканскому климату. Все для нас было ново и интересно.

Но более всего нас, естественно, интересовали кинотеатры.

В городе, население которого составляет сорок-пятьдесят тысяч жителей, имеется четыре кинотеатра. Они принадлежат французским предпринимателям, представляющим две крупнейшие прокатные компании, господствующие во всей Западной Африке.

Прокатываются в основном фильмы французского и американского производства. Советские фильмы попадают на экраны этих стран очень редко. В Гвинее за все время демонстрировались только три-четыре советских фильма, хотя «Совэкспортфильм» продал французским компаниям десятки наших картин для проката в странах Африки. Эти компании, очевидно, задерживали советские фильмы. И все же гвинейские зрители смогли оценить советское кино даже по этим нескольким фильмам. С наибольшим успехом в Гвинее прошел «Илья Муромец».

В каждом кинотеатре ежедневно дается только один сеанс. Обычно программа сеанса состоит из двух фильмов. Один фильм почти всегда ковбойский с массой убийств и погонь, а другой — приключенческий или детективный. Такая программа идет всего один, иногда два дня и затем направляется в другой город. Кинотеатры посещаются плохо. И это отнюдь не потому, что народ не любит кино. Слишком дороги билеты. Население пригорода и в какой-то мере даже города живет продажей фруктов, но стоимость их невелика. Для покупки одного билета в кино крестьянину надо продать около сорока апельсинов или огромный таз бананов. Кроме того, нужны деньги, чтобы доехать до кинотеатра. Вот почему для трудовой семьи посещение кино — целое событие. Ни рыбаки, ни средние служащие, ни мелкие торговцы не в состоянии часто смотреть фильмы.

Мы подробно ознакомились с двумя кинотеатрами — «Вокс» и «Клуб».

«Вокс» — наиболее популярный кинотеатр в Конакри. Вечером перед зданием кино всегда собирается много народа—своеобразный клуб на улице. Люди беседуют, едят орешки. На сеансе большинство мест обычно занято. Зал, имеющий восемьсот двадцать мест, выглядит довольно хорошо. Над креслами построен капитальный навес, а слегка вогнутый экран, вернее, белая стена, находится под открытым небом. Благодаря такой конструкции в зале много воздуха. Неплоха и акустика. Но когда мы вошли в аппаратную, впечатление сразу изменилось.

Киноаппараты очень стары, на всем лежит толстый слой пыли, ухода за техникой, видимо, нет никакого. Специалистов по этой части в Конакри пока еще крайне мало. В случае поломки владелец сам ремонтирует аппараты, и не только в своих кинотеатрах, но и в других, куда его вызывают при авариях.

Помимо двух широкопленочных аппаратов в кабине установлен один 16-миллиметровый аппарат, работающий не с проекционной лампой, как обычно, а с дуговой.

Мы видели несколько частей ковбойского фильма, после которого должен был идти фильм об олимпийских играх. Но до этого фильма мы не досидели: полтора часа беспрерывной скачки со стрельбой, убийств и драк просто невозможно вынести. На рекламных щитах у кинотеатра тоже сплошные ножи, револьверы, маски. Других афиш за все время нашего пребывания в Конакри я не видел.

Второй кинотеатр этой же фирмы, «Клуб», расположен на берегу океана, в парке. Кругом пальмы, много цветов. Здесь же ресторанчик. Кинотеатр открытый. Во время дневного сеанса опускаются темные занавески, но лучи яркого солнца все же проникают в зал. Стулья расставлены в шахматном порядке, и видимость отовсюду хорошая.

Аппаратная такая же запущенная, везде пыль, следы плесени. Конакри — город с очень влажным климатом, и потому механизмы и оптика портятся необычайно быстро. В период дождей работа еще больше усложняется.

Этот кинотеатр находится в центре так называемого правительственного района, где живут почти все гвинейские министры и иностранцы, которые в основном и посещают «Клуб».

Третий кинотеатр, «Палас», находится на центральной улице города и принадлежит другой фирме. Его положение — среднее между фешенебельным «Клубом» и популярным «Воксом», да и территориально он расположен между этими двумя кинотеатрами.

Наконец, четвертый кинотеатр не имеет ни вывески, ни рекламы. Это кинотеатр для бедняков. Снаружи он напоминает сарай, внутри—баню: в зале нет стульев, и публика сидит на каменных скамейках.

Вот и все кинотеатры города. Их мало, и все они, кроме последнего, где входная плата сравнительно низка, малодоступны для населения.

Но народ очень любит кино. В стране еще нет театров, выставок, рядовые люди живут бедно и не имеют возможности выезжать за границу. А гвинейцы очень любознательны и хотят знатв о жизни и культуре других народов. В этих условиях радио и кино являются почти единственным средством общения с внешним миром. Многие гвинейцы только из фильмов узнали, что на свете существует снег, увидели огромные города, горы.

Особенно любят гвинейские зрители фильмы о спорте и народных танцах, фильмы, в которых звучит национальная музыка. С большим энтузиазмом встречаются фильмы на революционные темы. Сами гвинейцы — большие патриоты своей родины. Они гордятся, что свергли власть колонизаторов, гордятся своей независимой республикой.

Спортивная кинохроника, особенно футбол, воспринимается настолько живо, что, увлеченный общим порывом зала, забываешь, что находишься в кино, а не на стадионе. Каждый успех того или иного спортсмена вызывает шумное одобрение. Художественные фильмы со сложными сюжетами не всегда доходят до простого зрителя. Это объясняется прежде всего тем, что далеко не все хорошо знают французский язык, а в деревнях большинство населения вообще не говорит по-французски. Зачастую непонятными оказываются и научно-популярные фильмы.

Зато показ этих картин для учащихся имеет огромное значение. Один преподаватель колледжа никак не мог убедить некоторых своих учеников, что Земля круглая, и что она вращается вокруг Солнца. Только после демонстрации советского фильма «Первые советские спутники Земли» учащиеся поверили в эту истину.

Наша деятельность в Гвинейской республике была связана с министерством информации и туризма, одним из отделов которого является «Служба кино». Начальник этого отдела — француз Жан-Лу Берже, который живет в Конакри и отдает все свои силы и знания делу создания в Гвинее национальной кинематографии. Его заместитель — негр, уроженец Берега Слоновой Кости Луи Акен, крупный политический деятель не только Гвинеи, но и всей Западной Африки. Он ведет большую политическую работу и в то же время он писатель, сценарист, ре-

жиссер, оператор, монтажер, диктор, а иногда даже и осветитель. В «Службе кино» работает менее десяти человек, и поэтому каждому приходится выполнять любую работу.

Гвинейское правительство решило создать небольшой киноцентр, который должен включить все атрибуты современного кино, но только в миниатюре. Уже построен небольшой зал для публичных киносеансов на двести человек, а рядом еще зал— для просмотра экспериментальных работ. Оборудованы небольшие комнатки для монтажа, проявки пленки, создаются и другие наобходимые отделы киностудии. Уже имеются проявочный аппарат и некоторая другая аппаратура. На этой студии будут создаваться небольшие документальные и хроникальные фильмы.

Гвинейцы уже создали несколько документальных фильмов о своей стране. В них рассказывается о новой жизни гвинейского народа, о его успехах после освобождения страны от колониализма. Обрабатывалась пленка во Франции.

Проекционной аппаратуры у «Службы кино» весьма немного. Десять аппаратов, подаренных нашей страной, оказались очень кстати. Они так понравились гвинейцам, что те сразу забросили все другие аппараты и стали работать с «Украиной-3». Наши аппараты показали себя с наилучшей стороны. Однажды демонстрация проходила в колледже Денка, в столовой, где собралось до полутора тысяч человек. И все же «Украина-3», предназначенная для зала в несколько раз меньшего, с честью выдержала экзамен.

Мы с благодарностью вспоминали тогда наших советских людей, создавших эту высококачественную технику. Мы благодарили мысленно даже тех, кто упаковывал аппараты для отправки в Гвинею. Дело в том, что один аппарат упал с крана в трюм корабля с высоты третьего этажа. Каково же было наше удивление, когда мы, вскрыв упаковку, увидели, что аппарат совершенно невредим!

Главной нашей задачей было в кратчайший срок — за полтора месяца — подготовить местных киномехаников. Прикомандированные к нам десять юношей и одна девушка не только не были ранее знакомы с кино, но даже не имели сколько-нибудь ясного представления об электричестве. Большинство из них окончило шесть классов.

В небольшой комнатке были смонтированы четыре киноустановки, и все методы обращения с ними изучались на практике.

Мы привезли с собой десять кинофильмов с дикторским текстом на французском языке. Это были хроникальные и мультипликационные фильмы, и предназначались они для учебных целей. Но у «Службы кино» такая скудная фильмотека, что наши картины сразу же стали демонстрироваться для публики.

Советские педагоги проводили производственную практику на выездных сеансах, показывая фильмы населению Конакри и его пригорода. Сеансы проходили на открытом воздухе около школ или общественных зданий. Зрителей на эти бесплатные сеансы собиралось всегда много. Приятно было смотреть на эту пеструю толпу, аплодирующую советским фильмам. Многие женщины приходили с детьми за спиной, которые спокойно спали, не мешая зрителям. Дети постарше сидели прямо на земле у экрана.

Позже наши ученики начали показывать фильмы совершенно самостоятельно в разных точках города, а мы на машине объезжали их для контроля. Последние сеансы прошли без единой ошибки.

Наконец наступил день экзамена. Каждому ученику задавалось несколько теоретических вопросов, а затем его просили обнаружить и исправить поломки в аппаратуре. Они делали это довольно быстро. Лучшим учеником был признан Докуре Мамаду, который получил оценку 9,5 балла (в Гвинее принята десятибалльная система).

При расставании, оставляя нам свои адреса, наши бывшие ученики с гордостью писали под своими фамилиями: «Киномеханик министерства информации».

Министр информации Аласан Диоп сказал нам, что подарок Советского Союза и наша работа положили в Гвинее начало массовому показу фильмов и что этот показ должен эстетически воспитывать широкие слои гвинейского населения, развивать хорошие вкусы, противостоять гангстерским фильмам, которыми много лет пичкали и продолжают пичкать гвинейцев во французских кинотеатрах.

Министр рассказал также, что «Служба кино» создаст в ближайшее время свой маршрут показа кинофильмов по стране. Министерством разрабатывается сейчас проект постройки в Гвинее двадцати крупных кинозалов. Будет открыта небольшая школа киномехаников, куда смогут поступать не только гвинейцы, но и жители других стран Западной Африки.

Перед нашим отъездом министерство информации устроило небольшой прием, который прошел в сердечной обстановке. Но особенно приятно было, что все ученики пришли провожать нас на аэродром в день нашего отъезда. Деятели культуры Гвинеи, недавно приезжавшие в Москву, рассказали, что наши ученики работают хорошо и разъезжают с проекционными аппаратами по всей стране. Это искренне нас порадовало.

Гжегож Дубовский
Главный редактор журнала «Экран»

На трибуне — польские кинематографисты

В этом году на страницах варшавского журнала «Экран» развернулся большой разговор о судьбах польской кинематографии. Видные деятели киноискусства Народной Польши Анджей Мунк, Ежи Кавалерович, Анджей Вайда, Александр Форд, Халина Белиньска, Влодимеж Хаупе, Станислав Ленартович, Войцех Хас, Казимеж Куц, Станислав Воль и другие высказались в ходе этой дискуссии о современном польском кино, обменялись мнениями о важных проблемах мастерства.

Обсуждался, в частности, вопрос о так называемой польской школе. К этому термину, часто встречающемуся в статьях кинокритиков, сами создатели фильмов относятся по-разному. Александр Форд указывает, например, что нет оснований утверждать, будто существует «польская кинематографическая школа» как некое художественное, стилистическое направление.

Со своей стороны, Анджей Вайда считает такой термин правомерным. По его мнению, это определение может быть отнесено к ряду картин, «глубоко разрабатывающих проблемы современной морали, картин, снятых людьми убежденными, что киноискусство является не только развлечением, но и орудием борьбы за решение серьезных жизненных вопросов».

Ежи Кавалерович — создатель незабываемой «Целлюлозы» и «Поезда» — говорит: «Мы не увлечемся коммерческим кинематографом, и у нас имеются все данные, чтобы и в будущем делать достойные фильмы. Но какие именно? Думаю, что в основу польского киноискусства должна быть положена социальная проблематика. При этом необходимо самое широкое разнообразие тем и форм».

Халина Белиньска и Влодимеж Хаупе — создатели известных короткометражных фильмов, и в частности фильма «Смена караула» (которому пять раз присуждались премии на международных фестивалях), — рассматривают вопрос о современном развитии польской кинематографии еще с одной стороны. Обеспокоенные последними неудачными произведениями некоторых режиссеров, они говорят о необходимости повысить требования к творческим работникам и в то же время предоставить широкие возможности для осуществления художественных экспериментов на базе короткометражного фильма.

«Не так давно,— пишут Белиньска и Хаупе,— мы прочитали в одном из журналов коротенькую заметку о Пабло Цасаласе, который заявил, что он ежедневно посвящает четыре часа упражнениям на виолончели и поэтому делает постоянные успехи. Другой известный Пабло — Пикассо — выполнил прекрасный рисунок женской головы, повторив его в нескольких десятках вариантов, чтобы выбрать лучший. Только кинематографист должен с первого выстрела попадать в точку. Он может сколько угодно размышлять над фильмом, может смотреть другие фильмы, переделывать сценарий. Он похож на художника, который, прежде чем сесть за работу над портретом, описывает его на нескольких страницах, потому что на мольберте не разрешено ни ошибаться, ни исправлять...

Для кинематографиста, как и для каждого художника, естественно желание искать себя, делать эскизы, находить в своих набросках интересные находки — даже те, которые не удастся сразу применить в будущем фильме, естественно желание испробовать иную фактуру фильма, ритм, цвет, звук...»

Участники дискуссии высказали ряд претензий к кинокритике.

«Я прежде всего режиссер,— пишет Александр Форд.— Но я должен заявить, что современная кинокритика недооценивает роль сценариста в фильме. В своих высказываниях она зачастую просто замалчивает его работу. А по моему убеждению, польская кинематография в значительной мере обязана своим успехом именно сценаристам. Примерно таково же положение и с операторами. Достижения операторов не находят серьезного освещения в критике, несмотря на то что в кругах кинематографистов хорошо известны победы операторов над некоторыми концепциями режиссера».

Но главное, что интересует участников дискуссии,— это вопрос об отражении современности в польской кинематографии.

Интересные мысли о роли кинокритики в этой связи высказал Стефан Моравский — известный польский социолог и кинокритик.

Остановившись на той пользе, которую принесла кинокритика в борьбе за новую, социалистическую кинематографию, Стефан Моравский замечает: «Значение критики чрезвычайно велико, и поэтому те, кто ею занимаются, должны ясно понимать свою ответственность. Я голосую за критику индивидуальную, в том смысле, что критик имеет право судить о произведении в соответствии со своими впечатлениями и своим пониманием этого произведения, но я против субъективной критики. Анализирующий и оценивающий произведение должен идти от произведения, от его главных качеств...

Я за критику воинствующую. Критика должна не только указывать на достоинства или недостатки, присущие различным произведениям, но и конструктивно высказываться о жизненно важных проблемах, затронутых в том или ином фильме.

В отношении польской кинематографии это требование особенно существенно. Можно говорить о различных достоинствах польской кинематографии, но среди них надо выделять те, которые определяют развитие киноискусства в наиболее важном для нас направлении. Необходимо добиваться фильмов, которые «совершают акт правосудия над нашим миром», правосудия справедливого, а не в духе Хласко. Наша критика должна стать по-настоящему деловой, глубокой, сознающей собственные задачи».

Сейчас еще рано говорить о практических результатах этих дискуссий польских кинематографистов. Но нет сомнения, что они не замедлят сказаться в работе над новыми, современными, глубоко идейными фильмами, которых все больше будет появляться на польских экранах. Будущее польской кинематографии зависит прежде всего от самих создателей фильмов, от их труда и таланта, от глубины понимания задач, стоящих перед современным социалистическим искусством.

Варшава

«ГНЕВНОЕ ОКО»

Недавно в Оргкомитете Союза киноработников СССР, в редакции журнала «Искусство кино» и на «Мосфильме» состоялись просмотры американского фильма «Гневное око».

С гневом наблюдает героиня фильма Джулия жизнь большого американского города в его барах, в карточных и ночных клубах, в магазинах, институтах красоты и церквях, на улицах и стадионах. Только в самом финале фильма, выздоравливая после тяжелого ранения, полученного ею во время автомобильной катастрофы, Джулия преодолевает свою мизантропию и чувство безысходности.

«Гневное око» — яркий протест против пошлости американского образа жизни, против фальшивых стандартов голливудской коммерческой кинопродукции.

Сюжетная линия фильма сплетает воедино многочисленные — порой подлинно жизненные, порой чрезмерно натуралистичные, документальные съемки.

Необычна для США история «Гневного ока». Фильм делался на более чем скромные средства его авторов. Создавали его в свободное время творческие и технические работники больших студий. На протяжении четырех лет они ловили жизнь «врасплох».

Основные авторы фильма, Бен Медоу, Сидней Майерс и Джозеф Стрик, — не новички в кинематографии.

Бен Медоу — романист, поэт, автор сценариев нескольких известных фильмов. В «Гневном оке» его перу принадлежит закадровый диалог героини с ее «совестью».

Сидней Майерс — автор фильма «Некто тихий» — короткометражной новеллы о печальной судьбе негритянского мальчика из Гарлема — фильма, получившего широкую известность.

Джозеф Стрик известен как автор ряда документальных фильмов и художественного фильма «Великий шанс», разоблачавшего широко распространенную среди американцев иллюзию, что каждого из них ждет «шанс» стать миллионером, хозяином жизни.

При встрече с советскими кинематографистами Джозеф Стрик рассказал им о дальнейших творческих планах своего съемочного коллектива. Бен Медоу, Сидней Майерс и Джозеф Стрик готовятся сейчас к работе над фильмами, которые, как и «Гневное око», будут посвящены американской действительности. Один из этих фильмов покажет жизнь колледжа, другой затронет вопросы расовой дискриминации.

В. Г.



БОЛГАРИЯ

Активный антифашист, а позднее офицер Народной армии, Петко добровольно отправился в деревню, в один из самых «трудных» кооперативов. Крестьянский коллектив раздосадован и разочарован халатностью предыдущих руководителей. Шаг за шагом, в тяжелых деловых и психологических столкновениях ищет Петко пути к сердцам этих людей...

В работе над фильмом «Стубленские липы» соединили свои усилия Стоян Даскалов, написавший сценарий, и режиссер Дако Даковский.

ВЕНГРИЯ

По нескольким новеллам, посвященным борьбе Советской Армии за освобождение Венгрии от гитлеровцев, снимал свой новый фильм режиссер Золтан Варкони. Сюжетная связь этих коротких повествований обусловлена наличием одних и тех же главных героев — трех советских солдат.

«Со дня освобождения Венгрии прошло пятнадцать лет,— говорит Золтан Варкони в связи со своей новой постановкой.— Подросло молодое поколение, которое не было свидетелем великой и драматической борьбы тех лет. Долг работников искусства — рассказать им правду о советском солдате. Это он, держа в одной руке автомат, уничтожал врага, другой раздавал хлеб детям и старикам, спасая их от голодной смерти».

Роли солдат играют в фильме советские артисты Сергей Кантур и Георгий Житков и болгарский артист Апостол Карамитов. Называется фильм «Три звезды».

●

Другой ведущий венгерский кинорежиссер Феликс Мариашши (советским зрителям он известен по фильмам «Будапештская весна», «Кружка пива», «Бессонные годы» и другим) свой новый фильм «Долгий путь домой» также посвятил освобождению Венгрии от фашистской тирании.

Действие фильма происходит в Будапеште в первые дни после освобождения города Советской Армией. Это — история бездомного мальчика из рабочего предместья, который попадает в разрушенную фашистами венгерскую столицу встречается там с различными людьми.

Сценарий фильма написан Юдит Мариашши, постоянным автором почти всех картин Ф. Мариашши.

ИНДИЯ

Индийский фильм «Радха и Кришна» отмечен золотой медалью президента Республики Индии и признан лучшей документальной кинокартиной 1959 года. Ранее это произведение получило несколько международных премий: на фестивале, организованном Чилийским университетом, ему присуждена первая премия, как «лучшему документальному фильму об искусстве», на девятом Берлинском международном кинофестивале — премия «Серебряного медведя», а на фестивале в Сан-Франциско — премия «Золотых ворот».

●

Вышедший на экраны фильм «Черный рынок» критика считает одним из выдающихся событий индийского кино. Фильм показывает мир мелких спекулянтов и жуликов, в среду которых, оставшись без работы и средств к существованию, попадает главный герой. Стремление героя вернуться к честной жизни рождается из его любви к девушке, осуществить же это стремление ему помогают деньги, добытые нечестным путем (которые он впоследствии возвращает владельцу).

В рецензиях на фильм высоко оценивается работа режиссера Виджая Ананда (он же автор сценария). В главных ролях снимались Дев Ананд, Вахида Рехман, Виджай Ананд. Оператор фильма В. Ратра.

●

Режиссер Махеш Каул приступает к съемкам фильма на языке хинди «Сводный брат» по роману классика бенгальской литературы Шоротчондро Чаттопадхая «Завещание Бойкунтхы». В главных ролях будут сниматься Гуру Датт, Проноти, Бипин Гупта и другие.

ИТАЛИЯ

Джузеппе Де Сантис поставил картину «Холостяцкая квартира» с участием Рафа Валлоне, ЭлеонорыРосси-Драго и молодой югославской актрисы Горданы Милетич. Фильм снимался на киностудии Экспериментального центра, где воздвигнуты сложные декорации, воспроизводящие целый квартал с жилыми домами, магазинами, кинотеатром, баром и фонтаном на площади. Эти декорации значительно превосходят по масштабу все, что было построено для другого фильма Де Сантиса «Рим, 11 часов». Журнал «Аральдо делло Спеттаколо» называет эти декорации шедевром киноархитектуры. Необходимость в павильонах была вызвана тем, что почти все действие фильма развертывается поздно ночью, и потому съемочная группа не могла использовать натуру. Большинство съемок велось из окна квартирки, в которой герой (Раф Валлоне) ждет на свидание возлюбленную (Гордану Милетич), наблюдая жизнь обитателей соседних домов.



●

«Девушка за витриной» — так называется фильм из жизни шахтеров, который ставит Лучиано Эммер.

Съемки производились на натуре в Бельгии, в Шарлеруа, где сценаристы фильма Л. Эммер, Пир Паоло, Пазолини, Эннио Флаяно и Лучиано Мартини изучали быт шахтеров — выходцев из Италии. В главных ролях — Лино Вентура, Марина Влади, Магали Ноэль и Бернар Фрессон. Все остальные роли исполняют сами шахтеры. Речь идет о двух героях, молодом и пожилом, которые после изнурительного, безотрадного труда на шахтах Шарлеруа, отправляются в субботу вечером в Амстердам, чтобы провести там выходной день.

●

На Международном кинофестивале в Венеции введена новая премия — «За первое произведение», которая будет присуждаться лучшему фильму, являющемуся дебютом режиссера.

●

Витторио Де Сика экранизирует роман Альберто Моравиа «Чочара». Главную роль будет играть Софи Лорен.

●

Карло Понти осуществит экранизацию пьесы Жана-Поля Сартра «Заключенные Альтоны». Центральную роль исполнит Мария Шелл. Кроме того, актриса намерена вместе с Брижитт Бардо принять участие еще в одной экранизации—французской пьесы «Сверкающий час», которую будет снимать Уильям Уайлер.

США

После долгого перерыва Бетт Девис снимается в фильме «Упрямая женщина». Режиссер Поль Хенрейд использовал для этого фильма сюжет одноименного романа Эмили Гарвин.

ФРАНЦИЯ

Рене Клер избран членом Французской Академии. Это первый кинематографист, включенный в число «бессмертных», как принято во Франции называть членов Академии.

Сейчас Рене Клер готовится снимать новый фильм «Все золото мира».

●

Молодой французский кинорежиссер Жан-Люк Годар, первый полнометражный фильм которого «На последнем дыхании» имел большой успех, снимает теперь в Швейцарии фильм «Солдатик» по своему собственному сценарию. В фильме рассказывается история двух тайных французских агентов, действующих на нейтральной швейцарской территории.



«НА ПОСЛЕДНЕМ ДЫХАНИИ» (Франция)

●

Режиссер Роже Вадим и его жена актриса Аннет Вадим отправились в Голливуд для съемок фильма «Элле». «Это экранизация рассказа, написанного мною, когда мне было 18 лет, — сказал Роже Вадим.— Героя фильма будет играть 17-летний американец, а главную женскую роль — моя жена».

●

Жан Габен исполняет главную роль в картине «Президент», которую начинает снимать Анри Верней.

В основу сюжета положен роман Жоржа Сименона.

●

Робер Хоссейн ставит цветной фильм «Кладбище без крестов», в котором он же играет главную роль. С ним вместе снимается молодой актер Лоран Терзиефф. Действие происходит в Южной Америке в период междоусобных войн.

Это драматическая повесть о трех партизанах, которым удалось захватить в качестве заложницы дочь губернатора враждующей стороны.

●

Один из видных деятелей «Группы тридцати» — Франсуа Рейхенбах, снявший в США документальный фильм «Необычная Америка», приступил к съемкам нового документального фильма, на этот раз целиком посвященного Европе.

В фильм включены такие сюжеты, как «Ночь святой Иоанны» (Швеция), «Дождик в Брайтоне» (Англия) и другие.

●

Андре Кайатт работает над фильмом «Переход через Рейн» (совместная постановка Франция— ФРГ — Италия) с участием Шарля Азнавура, Николь Курсель, Дани Каррель, Жоржа Ривьера.



Известный в 40-х годах режиссер Жан Форез, поставивший тогда семь художественных фильмов, в том числе «Жизнь в розовых тонах», работал последние годы на телевидении. Сейчас Форез снял фильм «Набережная рассвета», в котором развенчивается «романтика» преступного мира. Герой фильма — честный рабочий (артист Раймон Бюссьер), которому с помощью друзей — тоже рабочих большого автозавода — удается вырвать молодую девушку (Дани Каррель) из затянувшей ее преступной среды.

Клод Шаброль (последняя работа которого — «Милые женщины» — не имела успеха) снимает фильм «Молодчики», посвященный, подобно «Красавчику Сержу» и «Кузенам», современной французской молодежи. Фильм снимается в Париже и на Лазурном побережье. На главные роли Шаброль пригласил уже снимавшихся в его фильмах Жана-Клода Бриали и Бернадетту Лафон. Следующим режиссер думает снять фильм по неоконченному роману Стендаля «Ламьель», над адаптацией которого работают Жан Оранш и Поль Жегоф.

Парижские газеты уделяют много внимания новому фильму «Карьеристы» (совместная постановка Франция — ГДР) — экранизации известного романа Бальзака «Жизнь холостяка», сюжет которого уже не раз был использован в кинематографии. «Карьеристы», с моей точки зрения, лучший фильм Луи Дакена,— пишет Мартина Моно.— Видимо, Дакен достиг ныне периода творческой зрелости». Режиссер, по мнению критика, несмотря на ограниченность метража, сумел воспроизвести на экране не только все главные перипетии романа, но и его политический, моральный и социальный смысл. Мартина Моно считает, что молодой киноактер Жан-Клод Паскаль создал в этой картине свою лучшую роль (он играет честолюбца Филиппа Бридо).

Французская Академия киноискусства присудила свои «Большие премии» фильмам «Головой об стену» Жоржа Франжю и «Губительное изобретение» чехословацкого режиссера Карела Земана. Как лучшая исполнительница женской роли премирована артистка Эммануэль Рива («Хиросима — моя любовь»), как лучший исполнитель мужской роли — Шарль Азнавур («Головой об стену»), как лучшей иностранной исполнительнице женской роли премия вручена польской артистке Еве Кшижевской («Пепел и алмаз»), а среди актеров-мужчин премирован немецкий артист Ганнес Мессемер («Генерал делла Ровере»).



«ПРЕСЛЕДОВАНИЕ» (режиссер Франтишек Влачил, оператор Ян Чуржик)

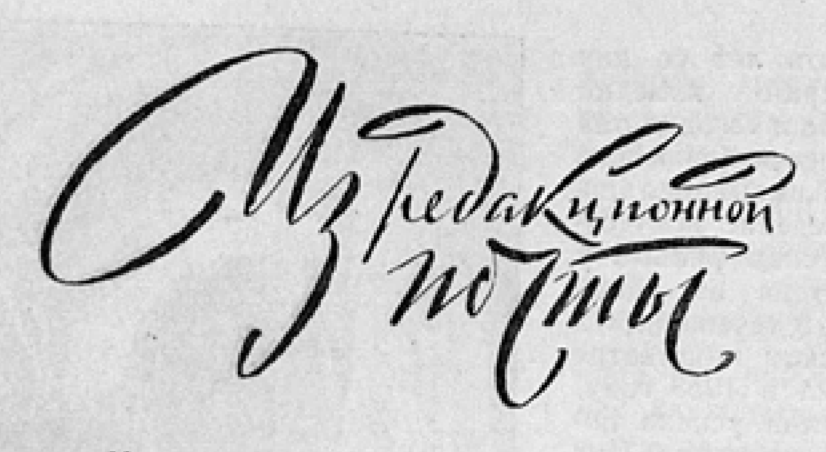
ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Вслед за фильмом «Король Шумавы», прошедшим с большим успехом, чехословацкие кинематографисты готовят еще несколько картин из жизни пограничников. Писатель Рудольф Кальчик создал сценарий кинодилогии — «Преследование» и «Блуждание». Первую часть поставил режиссер Франтишек Влачил. Постановка второй части осуществлена режиссером Миланом Вошмиком.

На международном кинофестивале в Мар-дель-Плато фильму Отакара Вавры «Первая бригада» присуждена серебряная медаль аргентинского Национального художественного фонда.

«ВЫСШИЙ ПРИНЦИП» (режиссер Иржи Крейчик, Чехословакия)





«Уважаемая редакция! Я выписываю ваш журнал и с большим вниманием слежу за новыми фильмами. Я очень люблю киноискусство. Но иногда не хватает терпения смотреть плохие фильмы.

Почему Управление кинопроката не бракует слабые, серые фильмы, а выпускает их на экран?

Я уже четыре года работаю киномехаником. Мне нравится моя работа. Но когда у меня узнают, какой будет демонстрироваться фильм и в ответ с досадой машут рукой и уходят, я краснею за наше киноискусство. Стыдно за такие картины, как «Посеяли девушки лен», «Девушка с маяка», «Матрос с «Кометы», «Черноморочка»...

Жаль, что на это идет кинопленка.

Анатолий Крапива».

Письмо А. Крапивы продиктовано вниманием к нашему киноискусству, искренним желанием видеть на экране содержательные, интересные фильмы. Такая же забота о высоком уровне нашей кинематографии ощущается и в других письмах, полученных редакцией.

А. Слупко (пос. Сувилахти КАССР) критикует положение с кинокомедией, слабые, бессодержательные комедийные картины, вроде «Девушки с гитарой», «К Черному морю», «Шофер поневоле», «Матрос с «Кометы», «Не имей сто рублей...» и т. д. К числу посредственных, малоудачных фильмов автор письма относит и эстонский фильм «Озорные повороты», который ему кажется подражанием голливудским боевикам.

«Роль искусства в коммунистическом воспитании огромна,— пишет монтажница машиностроительного завода Светлана Веретельникова. — Искусство учит нас правильно жить, вернее оценивать происходящее, делает нас лучше, умнее. На экранах демонстрируются фильмы на разные темы. Но нас больше всего волнуют картины о современности: в них мы ждем ответа на неотложные злободневные вопросы.

С большим интересом встретили мы появление фильма «Все начинается с дороги» — ведь это фильм о советской стройке и ее людях, и начинается он кадрами, когда во весь широкий экран проходят слова лозунга: «Работать, учиться и жить по-коммунистически».

Да, герои картины — реальные, невыдуманные люди, мы столкнулись с интересными характерами и судьбами. И все же чувство некоторого разочарования остается после просмотра фильма. И вот почему.

Главным героем фильма является Степан Боков, его превосходно играет артист В. Авдюшко. Это человек, заслуживший доверие и уважение своих товарищей, сумевший сплотить сильный коллектив рабочих, который с честью справляется с ответственным заданием. Однако есть в образе Степана, его действиях моменты, которые, на мой взгляд, снижают впечатление, уменьшают доверие к герою. Степан едет на стройку в Сибирь. Но по дороге, влюбившись в случайную попутчицу, сходит на той же станции, что и Аннушка, забыв о первоначальной цели поездки. Далее. Возглавить отстающую бригаду он берется не потому, что выбирает более трудное дело, а только из-за того, что эта бригада ближе всего расположена к строительству, где работает Аннушка.

Думается также, что в фильме все получается несколько проще, чем в жизни. Пожалуй, вряд ли так просто справилась бы бригада с планом, как это выглядит в картине.

И дело не только в выполнении плана. Ведь речь идет о воспитании человека. И здесь фильм намного бы выиграл, если бы, скажем, он, показывая, как Надя удручена своим горем, учил бы находить правильный выход из трудного положения, раскрыл бы силу коллектива, где человек забывает о своем страдании. Авторы фильма защищают Надю, оправдывают ее поступок тяжелым состоянием девушки. Не знаю, но мне кажется, что вряд ли стоит оправдывать человека, забывшего о девичьей гордости, о чувстве собственного достоинства.

Я, как бригадир коллектива, борющегося за звание бригады коммунистического труда, много ждала от фильма «Все начинается с дороги». У меня в бригаде тоже пять человек, пять девушек. Это совершенно различные люди, разные характеры. Как сплотить их в дружный коллектив, как «работать, учиться и жить по-коммунистически»? Фильм мог бы многое подсказать здесь, но сделал это, к сожалению, далеко не в той степени, в какой хотелось бы.

Зрители не только критикуют просмотренные фильмы, анализируют увиденное, их волнуют и другие вопросы, в частности, вопросы дубляжа, проката кинофильмов.

Проблеме дубляжа посвящает свое письмо журналист А. Кузнецов из г. Вольска.

«При просмотре некоторых картин кинозрители явственно ощущают, что в них при дубляже снят подтекст, психологически обеднены образы, упрощенно трактуются отдельные характеры. Однако качеству дубляжа в нашей печати, даже специальной, почти совсем не уделяется внимания».

Автор полемизирует с предложением, высказанным в одной из статей журнала — «подумать об иных формах перевода, например о голосе диктора-переводчика, сопровождающего действие фильма». По его мнению, голос диктора, положенный на звучание текста, глушит, «забивает» его. Как считает А. Кузнецов, из-за этого серьезный урон понес фильм «Нормандия-Неман»—затруднилось восприятие нюансов игры французских актеров, не всегда был понятен текст.

«Лучше уж субтитры, чем диктор-переводчик, — делает вывод А. Кузнецов.— А лучше всего хороший дубляж».

Зрители высказывают свое недовольство и по поводу изменения названий иностранных фильмов. Об этом пишет, в частности, юрист В. Марин, считающий неверной практику новых «прокатных» наименований кинофильмов.



1930 ГОД

В 1924 году в русском переводе появился роман датского писателя Г. Бергстеда «Праздник Йоргена». Аллегоричность, свойственная Г. Бергстеду как писателю, неясность его позиции бесспорно снижали художественную ценность романа. Описывая нравы католической церкви и методы, к которым она прибегает для разжигания суеверий прихожан, Г. Бергстед больше заботился о том, чтобы развлечь читателя забавными ситуациями, нежели обличить реакционную сущность католицизма. И тем не менее роман вызвал в нашей стране широкий интерес своей общей антирелигиозной направленностью.

Писатель Н. Никитин, используя материал романа, написал тогда же пьесу «Корона и плащ», с успехом прошедшую в Ленинграде.

Позже один из лучших советских кинорежиссеров Я. Протазанов в поисках материала для своей очередной комедии обратился к роману Г. Бергстеда и на его основе при участии О. Леонидова создал сценарий, а в 1930 году осуществил постановку сатирической антирелигиозной комедии «Праздник святого Йоргена».

Сохранив сюжетную основу литературного первоисточника, Я. Протазанов многое переакцентировал в нем и заново написал пролог.

Такова предыстория появления фильма «Праздник святого Йоргена», стоящего в ряду выдающихся произведений немого кино.

В 1935 году фильм был озвучен. Сценарий звукового варианта написали Я. Протазанов и В. Швейцер.

Прошло тридцать лет со дня выхода на экран комедии Я. Протазанова. Но и сегодня она смотрится с тем неослабевающим интересом, который вызывает лишь подлинное произведение искусства. Не случаен успех фильма у современного зрителя во время демонстрации его в течение двух месяцев в московском кинотеатре Повторного фильма в 1958 году.

В чем же причина успеха поистине нестареющего фильма? Она прежде всего в его идейной целеустремленности, единстве замысла и воплощения, высокой художественной культуре постановки. К этому были направлены усилия постановщика Я. Протазанова, оператора П. Ермолова, художников А. Арапова, В. Баллюзека, С. Козловского и ансамбля талантливых исполнителей главных ролей.

Построение сюжета фильма на столкновениях и взаимоотношениях международного вора со служителями церкви дало богатейший материал для раскрытия социального облика церковников.

Вор и авантюрист Коркис и его друг и сообщник Шульц преследуются буржуазным обществом. Но что значат эти воры по сравнению с высокопоставленными влиятельными духовными чинами, «работающими», по словам Коркиса, «без отмычек» и наживающими миллионы на темноте верующих?

При таком сопоставлении симпатии зрителя на стороне «неофициальных» грабителей Коркиса и Шульца, поскольку объективно они выступают в качестве разоблачителей церковной морали и ее законодателей.

Одна из заслуг Я. Протазанова, как постановщика фильма,— удачный подбор актеров для главных ролей. Эти роли исполняют А. Кторов, И. Ильинский и М. Климов, которые снимались в предыдущих его комедиях. Еще работая над сценарием, Я. Протазанов учел возможности каждого из них и в соответствии с их актерскими данными писал характеры будущих героев фильма. Этот «прицел» на актеров оправдал себя в процессе работы над фильмом и в конечном ее результате.

Коркис (артист А. Кторов) — это вор-джентльмен, ловкий, смелый, находчивый, остроумный и даже обаятельный. Он не просто



«ПРАЗДНИК СВЯТОГО ЙОРГЕНА»

дурачит и шантажирует наместника храма и его казначея. Он издевается над ними, над тем, что они бессильны разоблачить его авантюру. Коркис предан своему сообщнику, снисходителен к его слабостям, хотя понимает меру своего превосходства над чудаковатым другом.

Шульц (И. Ильинский) — вор иного масштаба. Он не чурается мелких краж. Он подыгрывает Коркису и делает это с какой-то внутренней гордостью и восхищением перед его смелостью. Шульц — Ильинский трогателен в своем желании жить по-человечески и зависти по отношению к тем, кто имеет возможность «каждый день руки мыть».

Тучный и самодовольный наместник храма (М. Климов) осуществляет свою миссию легального грабителя со знанием и наглостью, вызывающей негодование даже у ему подобных. Наместник — не просто духовное лицо. Он участник политических махинаций. К нему с поклоном приходят претенденты на власть и выторговывают поддержку церкви на предстоящих выборах.

Действие «Праздника святого Йоргена» происходит в неизвестной стране. В живой, остроумной форме фильм раскрывает антинародную сущность религии и мошеннический характер «деятельности» любых клерикалов.

Точность прицела этой сатиры — сильная сторона веселой комедии, созданной талантливым коллективом советских кинематографистов.

Н. Глаголева

СЕНТЯБРЬ 1935 ГОДА

Первый советский экспериментальный цветной фильм «Карнавал цветов», снятый режиссером Н. Экком и оператором Ф. Проворовым, был выпущен на экраны в сентябре 1935 года.

Длинная история цветного кино у нас и за рубежом делится на два главных периода: цветное кино по аддитивным методам («сложение цветов») и цветное кино по субтрактивным методам («вычитание цветов»).

Еще в 1906—1908 годах в Англии Чарльз Урбан изобрел двухцветное кино по способу «сложения» двух цветов (красного и зеленого) — «Кинемаколор». Изображения в красном и зеленом цвете снимались при помощи различных светофильтров на отдельных кадриках пленки. «Сложение цветов» получалось в восприятии зрителя при проекции фильма на экране. Пленка при такой цветной съемке и проекции имела двойное количество кадров и двигалась в аппаратах с двойной скоростью. Первый показ «Кинемаколор» состоялся 1 мая 1908 года. Крупнейшие американские производственники из «Компании кинопатентов», наживавшиеся на выпуске черно-белых фильмов, пытались купить патент «Кинемаколор», чтобы тем самым помешать развитию цветного кинематографа.

Русский изобретатель С. Максимович совместно с С. Прокудиным-Горским в 1909 году изобрели и запатентовали в Германии трехцветное кино по методу «сложения цветов».

Позднее стало ясно, что дальнейшее развитие цветного кино будет основано не на методах «сложения» двух или трех цветов, которые требуют двойного или тройного количества снимков на пленке и двойной или тройной скорости пленки в киноаппаратах, а на принципах «вычитания» цветов.

В 30-х годах у нас и за рубежом получил широкое распространение двухцветный виражный способ, в котором применялись съемки на двух негативных пленках и печать позитива на двухсторонней пленке.

По этому способу у нас были сняты первые двухцветные фильмы Н. Экка «Карнавал цветов», «Груня Корнакова» («Соловей-Соловушка») и другие.

Экспериментальное двухцветное звуковое киноревю «Карнавал цветов» состояло из четырех опытов: цветная киносъемка полотен советских живописцев (съемка без движения), цвет в движении на натуре (первомайские парады 1934 и 1935 годов), цвет в движении в павильоне (съемка ряда выступлений художественной самодеятельности) и киноочерк о Советской Грузии.

Автор этих строк в статье «Первый опыт» в газете «Кино» от 5 сентября 1935 года писал: «Первые экспериментальные цветные киносъемки в «Карнавале цветов» Н. Экка в техническом плане являются началом советского цветного кино, но еще не рождением большого цветного киноискусства. Н. Экк в «Карнавале цветов» поставил несколько скромных, но совершенно необходимых и по существу очень сложных задач — изучить сначала съемки цвета без движения, затем цвета в движении и, наконец, природы в натуральных цветах».

Цвет в первом двухцветном фильме доставлял эстетическое удовольствие. «Карнавал цветов» действительно был карнавалом цветов, «пиром для глаз».

Перед съемкой первого экспериментального двухцветного фильма была проделана огромная работа по созданию новой киносъемочной камеры «бипак» и по усовершенствованию технологического процесса обработки цветной пленки.

В 1932—1934 годах в США появилось трехцветное кино по гидротипному методу («Цветы и деревья», «Забавные пингвины», «Три поросенка», первый трехцветный игровой художественный фильм «Кукарача»).

Одновременно научно-исследовательская и производственная работа по гидротипному методу началась и у нас.

Профессор К. Ляликов, И. Черный и другие ленинградские ученые разрабатывали метод гидротипной печати с бромосеребряной эмульсии. По этому способу было снято несколько мультипликационных кинофильмов. П. Мершин в Москве разрабатывал технологию цветного кино по методу хромированной желатины.

В 1944 году был выпущен первый советский трехцветный фильм «Иван Никулин — русский матрос», снятый по усовершенствованному методу П. Мершина (технический руководитель В. Фридман).

Наконец, в 1942—1945 годах был изобретен наиболее совершенный метод цветного кино — многослойная пленка с цветным проявлением. Первым советским фильмом, снятым по этому методу, был «Каменный цветок» (1946).

Во многом технически несовершенный, фильм «Карнавал цветов» положил начало важному этапу в развитии советского цветного кино.

И. Соколов

СЕНТЯБРЬ 1945 ГОДА

Фильм Роберто Росселини «Рим — открытый город» был впервые показан на Венецианском кинофестивале в сентябре 1945 года. Выход этой картины на экраны стал крупным событием в итальянском и мировом искусстве. О нем пишут до сегодняшнего дня. «Рим — открытый город», как и первые послевоенные работы Висконти, Де Сика, Де Сантиса, Лидзани и других, стал знаменем художественного направления, получившего название неореализма, хотя его создатель в своих последующих работах перешел на совершенно иные позиции.

«Рим — открытый город» поразил зрителей еще и потому, что в то время никто не ожидал появления сколько-нибудь значительных кинопроизведений в Италии. Было известно, что студия «Чинечитта» разрушена, что нацисты вывезли почти все ее оборудование в Милан, что обширные павильоны превращены в казармы. В этих труднейших условиях передовые киномастера Италии сделали все, чтобы с помощью минимальных средств рассказать с экрана о мужестве героев Сопротивления, о жестокости и вандализме оккупантов. Известно, например, что Роберто Росселини продал всю свою мебель, для того чтобы иметь возможность закончить съемки.

Приступая к созданию картины, Росселини, естественно, не хотел обращаться к услугам сценаристов, подвизавшихся в фашизированном итальянском кино. Для того чтобы написать сценарий об участии народа в борьбе с оккупантами, нужны были другие люди, знающие эти события, знающие тех новых героев, которые должны были занять свое место в картинах Италии, освобожденной от многолетнего фашистского рабства. Такими сценаристами оказались журналист Серджио Амидеи и карикатурист и репортер Федерико Феллини. И хотя в своем сценарии они не показали самих фактов борьбы, а сосредоточили внимание на истории инженера Манфреди, преследуемого фашистами, дух этой борьбы, в которой участвуют самые широкие слои населения, раскрыт убедительно и правдиво.

«Рим — открытый город» является ныне классическим произведением мирового кино. Он открыл дорогу в искусство кинематографа ряду талантливых людей, именами которых сегодня гордится итальянское киноискусство. Дальнейшая их творческая биография сложилась по-разному. Так, вслед за «Римом—открытым городом» и «Пайза» Роберто Росселини создал ряд реакционных, мистических фильмов. Они свидетельствовали о трагедии художника, который потерял почву под ногами, отказавшись от тем, близких к чувствам и мыслям народа. И «Европа 51», и «Любовь», и «Германия — год нулевой», и «Страх»— яркое тому подтверждение. Но друзья итальянского кино во всем мире никогда не теряли надежду, что Роберто Росселини еще найдет в себе силы возвратиться на верный путь. И они оказались правы. Спустя четырнадцать лет после выхода картины «Рим — открытый город» Роберто Росселини показал на Венецианском фестивале 1959 года интересный по теме и ее раскрытию фильм «Генерал делла Ровере», в котором опять обратился к одному из эпизодов эпохи Сопротивления. В своем новом фильме, который Росселини закончил недавно, режиссер опять рассказывает о высоких моральных качествах людей в борьбе за справедливость, против фашизма. Этот фильм называется «В Риме была ночь».

Сценаристом ряда его фильмов является Серджио Амидеи, ставший ныне крупнейшим кинодраматургом Италии. Федерико Феллини был сценаристом нескольких картин Росселини, в том числе далеко не самых лучших— «Стромболи» и «Франциск, шут божий». Затем вместе с Альберто Латтуада он поставил фильм «Огни варьете». Теперь он является одним из выдающихся кинорежиссеров Италии. Творчество Феллини интересно, хотя и противоречиво, о чем говорят его фильмы «Дорога», «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь» и другие.

Роль инженера Манфреди (коммуниста, одного из руководителей Национального фронта освобождения, которого преследуют фашисты) исполнил Марчелло Пальеро, перешедший затем на режиссуру и снимавший совместную франко-советскую картину «Леон Гаррос ищет друга». Последние годы М. Пальеро работал во Франции. Недавно он снялся там в одной из ролей в фильме молодого режиссера Пьера Каста «Чудесный возраст».

Альдо Фабрици, сыгравший роль священника Паоло, — один из ведущих актеров итальянского кинематографа. Он известен нам, в частности, как исполнитель роли полицейского в фильме Стено и Моничелли «Полицейские и воры» и как постановщик и исполнитель главной роли в фильме «Украли трамвай».

Наконец фильм «Рим — открытый город» открыл дорогу в киноискусство актрисе Анне Маньяни, которая снялась с тех пор в десятках картин («Самая красивая», «Мечты на дорогах» и другие).

...Периодически картина «Рим— открытый город» появляется на экранах кинотеатров многих стран мира. Всякий раз с ней знакомится новая волна зрителей. И всякий раз она производит на них неизгладимое впечатление. Этот успех — лучшее свидетельство большого художественного значения фильма.

А. Брагинский

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Мичман Панин», 9 ч.

Авторы сценария: С. Лунгин, И. Нусинов; постановщик М. Швейцер; оператор Т. Лебешев; художники: Л. Мильчин, И. Шретер; режиссер С. Милькина; композитор В. Баснер; звукооператор С. Минервин. Комбинированные съемки: оператор Б. Плужников; художник Н. Спиридонова.

В ролях: Панин — В. Тихонов, капитан Сергеев — Н. Сергеев, Ведерников — Н. Подгорный, Камушкин — Л. Куравлев, Григорьев — И. Переверзев, Грузинов — Л. Поляков, Пекарский — О. Голубицкий, Савичев — Л. Кмит, Фарафонтьев — В. Покровский, Бах — Н. Пажитнов, отец Феоктист — Г. Шпигель, Вирен — Е. Тетерин, Маркелов — Д. Нетребин, Барабанов — Г. Михайлов, Рисман — Н. Граббе, Обысов — Р. Панков.

В эпизодах: М. Глузский, С. Бубнов, Н. Хрящиков, Э. Зуйкова, Е. Буренков, Л. Смирнова, Н. Крачковская, Л. Кадочникова, Г. Юхтин, Г. Качин, Н. Бубнов, В. Ферапонтов, П. Винник, А. Бахарь, С. Борисов, В. Штыков.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Вдали от родины» (по мотивам романа Ю. Дольд-Михайлика «И один в поле воин»), 9 ч.

Автор сценария Ю. Дольд-Михайлик; режиссер-постановщик А. Швачко; оператор М. Черный; художник В. Агранов; композитор И. Шамо; звукооператор А. Федоренко; режиссер И. Ветров.

В ролях: Генрих фон Гольдринг — В. Медведев, Моника — З. Кириенко, Тарваль — О. Викланд, Людвина — А. Елекоева, Эдвард Штронг — М. Белоусов, рабочий бензоколонки — Н. Емельянов, Мартин — А. Решетников, Бертгольд — В. Аксенов, Заугель — М. Козаков, Кубис — В. Дмоховский, Эверс — В. Мягкий, Гартнер — С. Петров, Лемке — Г. Козаковский, Курт — Ж. Мельников, Лора — Э. Сидорова.

В эпизодах: В. Болеславский, В. Бибиков, З. Бриль, А. Гамбург, Е. Опалова, Е. Балиев, С. Шеметило.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Юлюс Янонис», 9 ч.

Автор сценария И. Мацконис-Мацкявичус; режиссеры-постановщики: Б. Браткаускас, В. Дабашинскас; главный оператор Э. Розовский; оператор П. Абукявичус; главный художник А. Жебрюнас; композитор В. Клова; звукооператор П. Липейка.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа В. Беляров.

Роли исполняют и дублируют: Юлюс Янонис — Г. Кураускас (дублирует О. Голубицкий), Юсте — Г. Баландите (Н. Зорская), Эдвардас — Б. Бараускас (В. Гусев), Милда — В. Яцкуте (С. Холина), Карклюс — И. Мажейка (В. Файнлейб), Гиринис — В. Канцлерис (Б. Битюков), Миколас — Амбрасас (П. Винник), полковник — Р. Юкнявичус (К. Тыртов), Вацекас — А. Масюлис (О. Мокшанцев), Альшенас — С. Юкна (А. Алексеев).

В эпизодах: А. Биржис, Г. Глинайте, И. Чапайтис, В. Груодите, А. Янкевский, Б. Киселюс, К. Кимантайте, Н. Накас, Л. Радзявичус, И. Ульчинайте, П. Зулонас.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Мурзилка и великан», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Сазонов; режиссер П. Носов; художники-постановщики: Л. Модель, В. Абреков; операторы: Н. Климова, Е. Ризо; композитор К. Хачатурян; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: Е. Комова, И. Подгорский, Л. Резцова, С. Степанов, И. Давыдов, Ф. Епифанова, Б. Чани, В. Рябчиков, Г. Караваева; художники декораторы: Г. Невзорова, И. Светлица, Е. Танненберг.

УЧЕБНАЯ КИНОСТУДИЯ ВГИКа

«Ребята с нашего двора», 2 ч.

Авторы сценария: Ю. Чулюкин, А. Салтыков; режиссеры А. Салтыков, А. Ястребов; музыка Ю. Мацкевича; звукооператор В. Харламенко. Дипломная работа оператора Б. Ярового; руководитель профессор А. Косматов.

В ролях: Ржавый — С. Крамаров, Сергей — В. Панарин, Килька — В. Пяточенко, Чихмар — Ю. Богатырев, Керосин — Ю. Шатилов, Федор — Э. Климов.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Герои нашего времени», 6 ч.

Авторы сценария: Л. Зорин, А. Злобин; режиссер И. Сеткина; операторы: Ю. Бородин, Г. Земцов, А. Истомин, Л. Кокошвили, А. Воронцов, Е. Яцун, Д. Рымарев, А. Саранцев, Г. Трофимов.

О героях семилетки.

●

«Люди смелых дерзаний», 2 ч.

Режиссер З. Тузова; операторы: А. Вакурова, А. Воронцов, С. Гусев, Г. Захарова, Г. Индриксон, В. Комаров, Е. Лозовский, П. Шлыков, В. Ходяков.

О Всесоюзном совещании бригад коммунистического труда.

●

«Проблема разоружения не терпит отлагательств», 2 ч.

Режиссер И. Сеткина.

Спецвыпуск о пресс-конференции Председателя Совета Министров СССР Н. С. Хрущева, проведенной в Кремле 3 июня 1960 года для советских и иностранных корреспондентов.

●

«Морские ворота Йемена», 2 ч., цветной.

Режиссер О. Подгорецкая; оператор А. Савин; автор дикторского текста В. Горохов.

О помощи Советского Союза в строительстве порта в Ходейде.

●

«Поезд стоит одну минуту», 2 ч.

Автор-оператор Е. Легат.

О новом сибирском городе Краснотурьинске.

●

«Япония в гневе», 1 ч.

Монтаж К. Кулагиной; съемки японских кинооператоров.

О борьбе японского народа против ратификации японо-американского военного договора.

●

«Япония в борьбе», 1 ч.

Монтаж А. Рыбаковой.

Спецвыпуск, составленный из материалов японской кинохроники, рассказывает о борьбе японского народа за независимость своей родины.

●

«Гастроли американских артистов в СССР», 2 ч.

Режиссер А. Ованесова; операторы: Б. Макасеев, Е. Мухин; автор дикторского текста Я. Зискинд.

О гастролях американской оперетты в Советском Союзе.

●

«Великий русский хирург», 2 ч.

Автор сценария Г. Беленький; режиссер И. Генина; оператор Е. Аккуратов.

О великом русском хирурге Н. И. Пирогове.

●

«Вдохновенное искусство», 1 ч.

Режиссер Л. Варламов; операторы: А. Козаков, А. Сологуб, Р. Халушаков; автор дикторского текста Э. Бахрах.

О скрипаче Д. Ойстрахе и композиторе Г. Свиридове, удостоенных Ленинских премий.

●

«Чехословакия в Москве», 2 ч., цветной.

Авторы сценария и режиссеры: И. Жуковская, Л. Файнциммер; операторы: И. Бганцев, Л. Михайлов.

О выставке «Чехословакия 1960 года» в Москве.

«Живопись Святослава Рериха», 1 ч., цветной.

Автор-оператор А. Зенякин; автор дикторского текста А. Галич.

О выставке произведений С. Рериха в Москве.

●

«Песня над Москвой», 2 ч.

Режиссер В. Катанян; операторы: А. Левитан, П. Опрышко; автор дикторского текста Б. Юдин.

●

«В Аддис-Абебе», 2 ч., цветной.

Режиссер С. Пумпянская; операторы: А. Колошин, Г. Земцов; автор дикторского текста Ю. Семенов.

О столице Эфиопии Аддис-Абебе.

●

«Вива Куба!», 2 ч., цветной.

Автор сценария Г. Кублицкий; режиссер С. Бубрик; операторы: В. Комаров, О. Лебедев.

О жизни революционной Кубы, сбросившей в 1959 году иго кровавой диктатуры Батисты.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Всегда с народом», 6 ч.

Авторы сценария: А. Малышко, А. Левада, В. Небера; режиссер В. Небера.

О деятельности Н. С. Хрущева на Украине.

●

«Народ обвиняет», 2 ч.

Авторы сценария: Ю. Мельничук, В. Сычевский; режиссер В. Сычевский; оператор И. Гольдштейн.

О судебном процессе над группой предателей Родины.

«Рожденные для счастья», 1 ч.

Автор сценария М. Тевелев; автор-оператор М. Пойченко.

О Львовском институте охраны материнства и детей.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Латвийские баскетболисты», 1 ч.

Автор сценария И. Прок; режиссер М. Посельский; оператор Р. Урбасте.

О достижениях латвийских баскетболистов.

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Один час», 1 ч.

Автор-оператор В. Горбунов.

О развитии легкой промышленности в Эстонской ССР.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Саду цвесть», 1 ч., цветной.

Автор сценария И. Журавлев; режиссер-оператор И. Грязнов.

О превращении Молдавии в край сплошных садов и виноградников.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Автоматика и сталь», 2 ч., цветной.

Автор сценария Э. Двинский; режиссер-оператор Н. Степанов.

О внедрении автоматизации в управление дуговой сталеплавильной печью.

●

«В мире химических превращений», 2 ч., цветной.

Автор сценария Д. Ершов; режиссер Д Антонов; оператор В

Афанасьев; автор дикторского текста А. Эриванский.

О работах лауреата Нобелевской премии академика Н. Н. Семенова и его школы по созданию теории цепных реакций.

•

«Размышления о портрете», 2 ч., цветной.

Автор сценария Н. Шиллер; режиссер А. Усольцев; оператор А. Каиров.

О правильном понимании произведений изобразительного искусства.

•

«Впередсмотрящие», 2 ч.

Автор сценария М. Витухновский; режиссер Н. Тихонов; оператор Ю. Воробьев.

О работе конструкторского бюро Московского станкостроительного завода имени Серго Орджоникидзе.

•

«Всесоюзная художественная фотовыставка», 2 ч.

Автор сценария И. Прут; режиссер В. Моргенштерн; оператор Г. Ляхович.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Метод профессора Степанова», 1 ч.

Автор сценария Г. Поляков; режиссер С. Якушев; оператор А. Городчанинов.

О новом способе получения различных изделий непосредственно из жидкого металла без ковки, прокатапрессования.

•

«Русский камень», 1 ч., цветной.

Автор сценария Г. Губачева; режиссер Н. Ливицкий; оператор К. Погодин.

О высоком мастерстве русских камнерезов.

•

«Почему они заболели», 1 ч.

Автор сценария А. Потемкина; режиссер И. Вязовский; оператор С. Рыжиков.

О борьбе с ленточными глистами.

•

«Это нужно знать», 1 ч.

Автор сценария Г. Беленький; режиссер Р. Майман; оператор Д. Шлюглейт.

Об острых кишечных заболеваниях и их профилактике.

•

«Каким он будет», 2 ч.

Автор сценария С. Бурлюк; режиссер Т. Иовлева; оператор Н. Шумилина.

Об уходе за ребенком от рождения до трех лет.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«В институте электросварки имени Е. О. Патона», 2 ч., цветной.

Автор сценария М. Соломонов; режиссер П. Зиновьев; оператор В. Радченко.

•

«Современные прокатные станы», 1 ч.

Режиссер Т. Ярошевич; оператор О. Оржеховский; автор дикторского текста Г. Кушниренко.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Обгоняющие время», 1 ч.

Авторы сценария: И. Пешкова, Ю. Яровой; режиссер Н. Савватеев; оператор Г. Романов.

О передовых кузнецах Уралмаша.

•

«Шурупчик», 1 ч.

Автор сценария С. Брускин; режиссер В. Борисов; оператор А. Телятников.

Об автоматизации производства шурупов на Магнитогорском метизно-металлургическом заводе.

•

«Автоматика рождается в цехе», 1 ч.

Автор сценария С. Брускин; режиссер А. Литвинов; оператор О. Воронцов.

Об автоматической линии на Уральском турбомоторном заводе.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Сорванец», 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Авторы сценария: Дьёрдь Палашти, Миклош Маркош; режиссер Михай Семеш; оператор Иштван Пастор; художник Ласло Дуба; композитор Эмиль Петрович; звукооператор Дьёрдь Пинтер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Сорванец — Мари Тёрёчик (дублирует Н. Румянцева), Йожеф — Дьюла Сабо (В. Прохоров), директор — Ференц Бешшенеи (Н. Граббе), «Папа» — Шандор Шука (Л. Фричинский), Кондар— Ференц Зенте (Ю. Чекулаев).

•

«12 девушек и один мужчина», 9 ч., цветной.

Производство кинокомпании «Саша-фильм», Австрия.

Авторы сценария: К. Нахман, Х. Андикс; режиссер - постановщик Ганс Квест; операторы: Г. Штаудингер, З. Кеттерер; художники: Ф. Юптнер-Йоншторф, Т. Гарриш; композитор Ф. Гроте; звукооператор Г. Янешка.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа В. Беляров.

Роли исполняют и дублируют: Флориан — Тони Зайлер (дублирует Б. Кордунов), Ева — М. Нюнке (З. Земнухова), Иозеф — Э. Вальдбрунн (Г. Вицин), Андерль — Г. Филипп (В. Файнлейб), Фукс — Д. Штекль (Я. Беленький), Розль — Г. Локер (Л. Драновская), ротмистр — Р. Штробль (Д. Нетребин). В эпизодах: Х. Шлак, В. Байер, У. Хайер, Г. Беттхер, М. Гаузер, Г. Кирштейн, Л. Гемпель, Е. Иро, И. Трамм, С. Кронау, Т. Бергер.

Дублируют: С. Холина, Н. Крачковская, З. Исаева, Н. Агапова, А. Харитонова, В. Бурлакова, С. Коновалова, Е. Вольская, Н. Зорская, Ю. Битюкова.

•

«Легенда о беглеце», 9 ч.

Производство «Нурдиск фильм», Дания.

Автор сценария Лак Фашер; режиссер Эрик Баллинг; оператор Поуль Педерсен; художник Кай Ран; композитор Эрик Тарп; звукооператор Йенс Е. Хансен.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Б. Евгенев; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Йенс Лауритцен — Поуль Рейнхардт (дублирует Г. Юдин), Эва Нигорд — Астрид Виллауме (А. Кончакова), Мериус Марибу — Гуннар Лауринг (А. Алексеев), Эрик Хальсо — Бьёрн Ватт Боольсен (Б. Кордунов), Кирстен Праге — Кирстен Рольффес (Н. Зорская); жители Гренландии: Павиа — Нильс Платоу (К. Тыртов), Найа — Дарте Реймер (Л. Драновская), Нюка — Юстус Ларсен (М. Виноградова).

•

«Славное старое пианино», 10 ч.

Производство киностудии «Триглав-фильм», Югославия.

Автор сценария и режиссер Франце Космач; оператор Франце Церар; художник М. Липужич; композитор Мариан Липовшек; зву-

кооператор Марьян Мег-лич.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа Ф. Каплан; звукооператор дубляжа И. Дуценко.

В ролях: Вида Кухарьева, Векослав Янко, Берт Сотлар, Фране Милчинский, Янез Шкоф, Андрей Курент, Деметер Битенц, Кристиан Муцк.

Роли дублируют: Аннушка — А. Уманская, Габер — В. Балашов, Пианино — П. Михайлов, директор гимназии — Н. Боголюбов, «Молния» — Г. Нечаев, командир бригады — В. Гурин, Милче — О. Шаповалов, Штефан — Е. Ташков, немецкий офицер — В. Аулих, комендант «Черного крыжа» — В. Алоин, священник — А. Филатов.

«Римские каникулы» (по роману Яна Мак Лиллана Хантера), 11 ч.

Производство «Парамаунт», США.

Авторы сценария: Ян Мак Лиллан Хантер, Джон Дайтон; режиссер и продюсер Уильям Уайлер; операторы: Франк Ф. Плэйнер, Анри Алекан; художники: Хал Перейра, Уолтер Тайлер; композитор Жорж Орик; звукооператор Жозеф де Бретань;

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: принцесса — Одри Хэпберн (дублирует И. Карташева), Джо Брэдли — Грегори Пек (В. Дружников), Ирвинг Радович — Эдди Альберт (Ю. Саранцев), Хеннесси — Хартлей Пауэр (В. Кенигсон), посол — Харкут Уилльямс (А. Добронравов), графиня — Маргарет Роулингс (А. Войцик), генерал — Тулио Карминати (А. Кельберер), парикмахер — Паоло Карлини (А. Карапетян).

•

«Седьмое путешествие Синдбада», 9 ч.

Производство «Колумбия Пикчерс», США.

Автор сценария Кеннет Кольб; режиссер Натан Журан; продюсер Чарльз Шнеер; оператор Уилки Купер; художник Джил Паррендо; музыка Бернарда Германа.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: Синдбад — Кервин Матьюс (дублирует В. Рождественский), Париса — Катрин Грант (А. Кончакова), Джин — Ричард Айер (Т. Дмитриева), Сокура — Торин Петчер (В. Кенигсон), калиф — Алек Манго (С. Цейц), султан — Гаролд Каскет (А. Кельберер), Карим — Дени Грин (Я. Беленький), Харуфа — Альфред Браун (Э. Геллер).

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

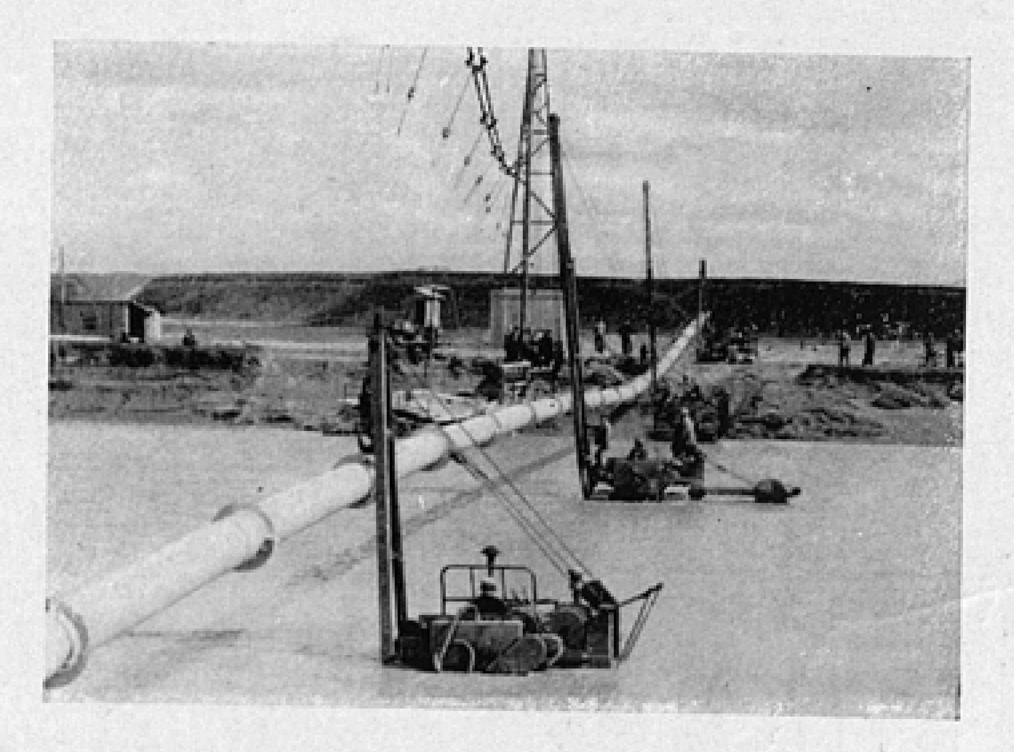
Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

Подписано к печати 22/VIII 1960 года. А-08898.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,75 (условных листов 17,3).
Учетно-издательских листов 16,9. Тираж 19 750 экз. Зак. 425

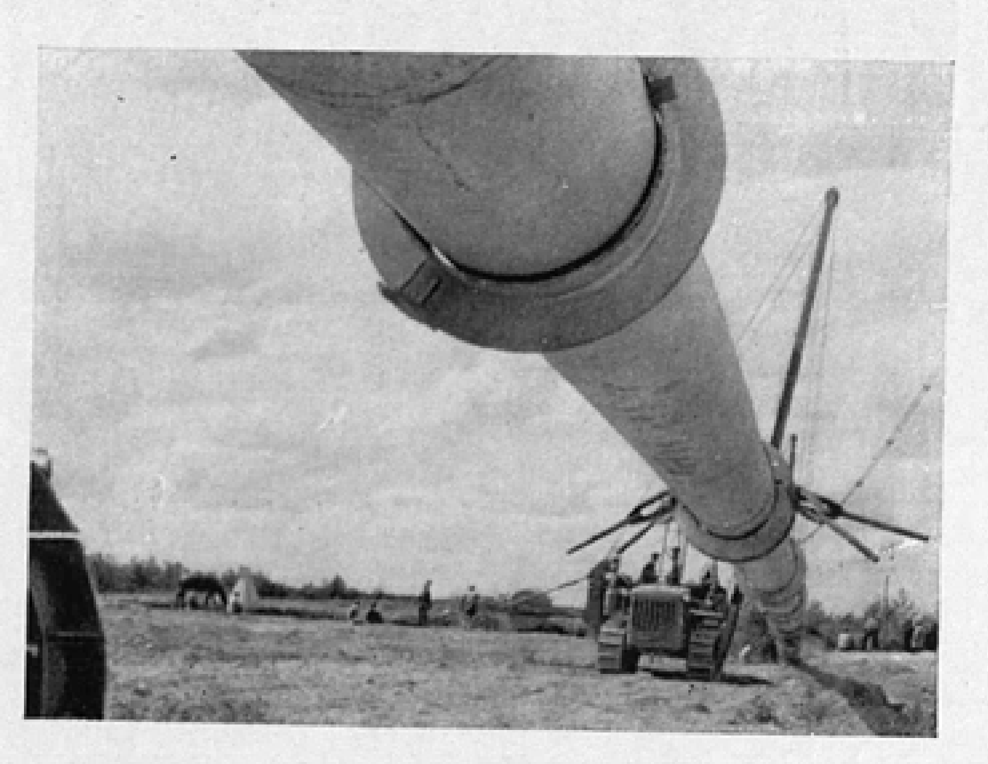
Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза
Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9

Цена 10 руб.

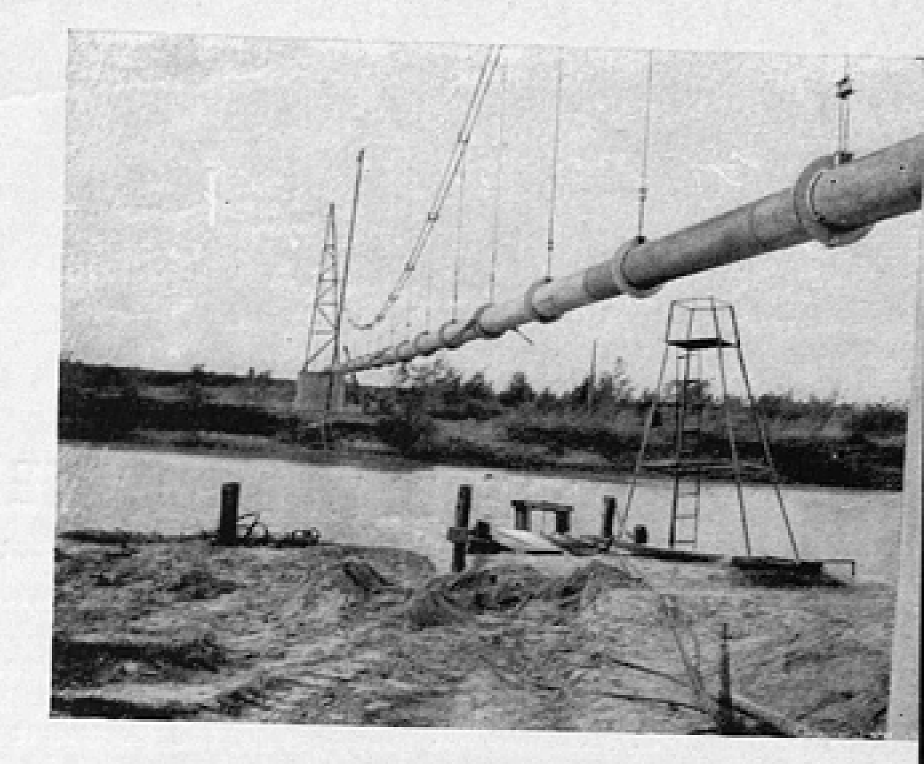


Продолжаем публиковать кадры из сюжетов, отмеченных жюри конкурса Центральной студии документальных фильмов.

«Газопровод идет через Терек» («Новости дня» № 23). Операторы Северо-Кавказской студии кинохроники Б. Абаев и Э. Лябсх



На строительстве газопровода Ставрополь—Грозный впервые в Советском Союзе прокладывалась подвесная газомагистраль



Нитка из стальных труб длиною в 136 метров и весом в 35 тонн была смонтирована в воздухе за один час двадцать минут



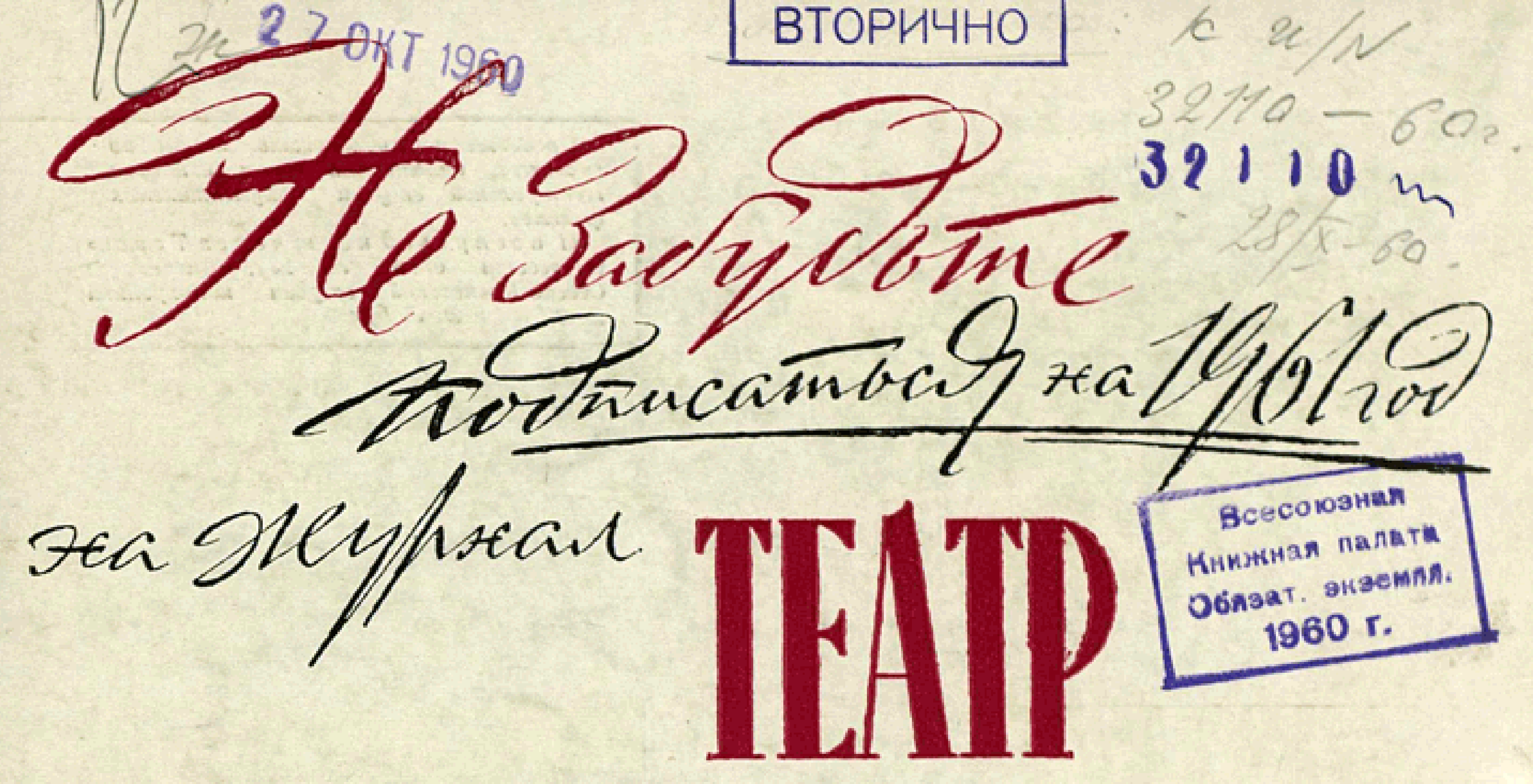
В районе города Моздок (Северо-Осетинская АССР) газопровод прошел над Тереком



Сложной и опасной работой слесарей-монтажников руководил бригадир Леонид Петрович Белых

На первой странице обложки кадр из фильма «Простая история» (сценарий Б. Метальникова, режиссер-постановщик Ю. Егоров, Московская студия имени М. Горького).

Д. Ильченко в роли Егора Лыкова и Н. Мордюкова в роли Александры Потаповой



В ЖУРНАЛЕ ВЫ ПРОЧТЕТЕ:

СТАТЬИ по важнейшим вопросам теории и практики театра и драматургии, призванные помочь театральным деятелям в решении главной задачи — воплощении современности на сцене.

НОВЫЕ ПЬЕСЫ обещали журналу **А. Арбузов, М. Бараташвили, А. Корнейчук, В. Лаврентьев, А. Макаенок, В. Розов, А. Салынский, В. Собко, А. Софронов, Г. Тер-Григорян, Ю. Чепурин, А. Штейн** и другие советские драматурги. В журнале будут также опубликованы наиболее значительные произведения зарубежной драматической литературы.

«АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО СЕГОДНЯ» — широкая творческая дискуссия на эту тему будет проведена на страницах журнала в 1961 году. Слово в дискуссии представляется **М. Астангову, М. Бабановой, А. Баталову, Л. Берзинь, Ю. Борисовой, Г. Глебову, Н. Гриценко, И. Ильинскому, С. Ишантураевой, И. Козловскому, А. Кульмамедову, Ю. Лаврову, В. Марецкой, Р. Нифонтовой, Б. Оленину, Р. Плятту, Л. Скопиной, В. Станицыну, А. Степановой, Б. Толмазову, Ю. Толубееву, В. Топоркову, Н. Ужвий, А. Хораве, М. Штрауху** и всем, кому дорого советское актерское искусство.

МЕМУАРЫ И ВОСПОМИНАНИЯ А. А. Яблочкиной, П. М. Садовского, М. И. Жарова, Н. П. Смирнова-Сокольского, Е. М. Грановской, главы из второй части книги **Ильи Эренбурга «Люди, годы, жизнь»**.

ГЛАВЫ ИЗ РОМАНА Александра Крона, рассказы **Н. Атарова, Л. Никулина**, очерки известных советских писателей.

ФЕЛЬЕТОНЫ, ПАРОДИИ, ЭПИГРАММЫ В. Ардова, Н. Богословского, Б. Ласкина, М. Левитина, Л. Ленча, С. Михалкова, З. Паперного, А. Раскина, Г. Рыклина и других сатириков и юмористов.

НАРОДНЫМ ТЕАТРАМ будут посвящены специальные выпуски, в которых участники художественной самодеятельности найдут одноактные пьесы, советы мастеров, статьи руководителей народных театров, рецензии на самодеятельные спектакли.

ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР — его проблемы, его драматургия, его актерское и режиссерское искусство широко освещаются на страницах журнала. Особое внимание журнал уделяет театрам стран народной демократии.

ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ познакомит вас со всем новым и интересным, чем живет советский театр.

СТО ФОТОГРАФИЙ печатается в каждом номере журнала — сцены из спектаклей, портреты известных советских и зарубежных артистов в ролях и в жизни, эскизы декораций и костюмов.

Подписка на 1961 год

принимается без ограничения в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными уполномоченными на предприятиях, стройках, в колхозах, совхозах и РТС, в учебных заведениях и учреждениях.

Подписная цена на год 120 руб., на месяц 10 руб. Подписка принимается с любого очередного месяца. Розничная продажа журнала ограничена.